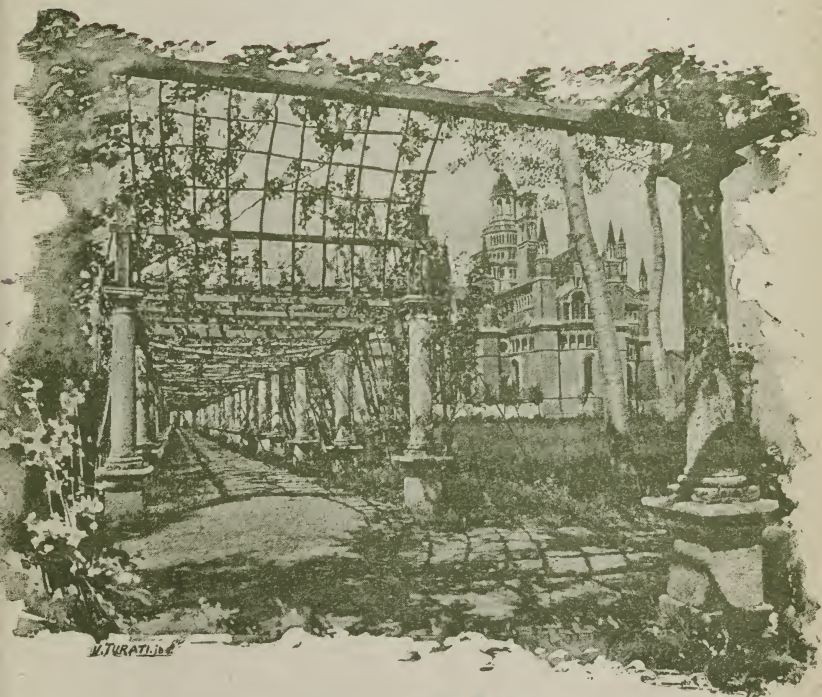
LA

CERTOSA DI PAVIA.

BASSORILIEVO DELLA PORTA DEL TEMPIO.

Gian Galeazzo Visconti colloca la prima pietra della Certosa.
(27 agosto 1396.)

· ARCH · LVCA · BELTRAMI ·

LA
CERTOSA · DI · PAVIA

CON 70 INCISIONI, E 9 TAVOLE.

MILANO

· ULRICO · HOEPLI ·

1895.

PREFAZIONE.

" O beata solitudo
o sola beatitudo. "

inque secoli stanno per compiersi dal giorno in cui Gian Galeazzo Visconti collocava, con grande solennità, la prima pietra della Certosa presso Pavia: eppure — strano a dirsi — questo monastero che, per volere del fondatore, fu e rimane il più imponente, che Italia vanti, per la vastità e per la ricchezza dei tesori d'arte custoditi, attende ancora lo storico che, raccogliendo le sparse memorie, ne ricomponga le vicende.

L'avvicinarsi della ricorrenza del quinto centenario dalla fondazione della Certosa, rende ormai doveroso per me il non indugiare maggiormente a riassumere, in poche pagine, il frutto di studi e ricerche, già da tempo avviate intorno questa gloria dell'arte lombarda, ed a sostituire fin d'ora — alle poche, incerte, e troppo erronee notizie,

che continuamente si vanno ristampando sotto forma di piccole guide della Certosa di Pavia — una breve narrazione storica, basata solo sull'autorità dei documenti, e sull'esame minuto del monumento. Anche ridotto a tali modeste proporzioni, il còmpito che oggi mi assumo offre un particolare interesse agli studiosi ed ai visitatori della Certosa, sia per la quantità di notizie sinora rimaste inedite, sia per i molti nomi di artisti, anche di valore, di cui era ancora completamente ignorato il contributo recato nella costruzione, o nella decorazione del monumento: sia per la ricomposizione — che mi fu possibile effettuare — delle varie vicende attraversate dalla Certosa, le quali modificano sensibilmente le opinioni sin quì ammesse dagli scrittori, che di questa si occuparono. Cosicchè non credo sia giudizio troppo ardito l'asserire, che nei dieci capitoli di questo volume, le vicende storiche e costruttive della Certosa di Pavia si presentano, per la prima volta, ricomposte in forma esatta e completa, in modo da rendere ancor più interessante e proficua agli studiosi, quella visita al monumento che è già, per sè stessa, una fonte di vive emozioni e di incancellabili ricordi.

*
* *

E, per verità, io non saprei quale altro monumento possa — nel breve spazio di tempo che richiede la visita alla Certosa di Pavia — suscitare in noi altrettante, e così forti emozioni. Là,

perduta quasi nel monotono verdeggiante piano lombardo, lontana da ogni rumore mondano, la Certosa ci invita e ci attira con tutta la genialità dell'arte, cogli effetti più vari ed armonici delle linee architettoniche, cogli accordi più vibrati e festosi di colore, colle finezze più delicate dello scalpello: niuno può sottrarsi a quel fascino dell'arte, che — distogliendoci, sia pure per pochi istanti, dalle quotidiane e materiali preoccupazioni della vita — ci infonde un senso di pace profonda, di serena calma, e risveglia nell'animo un lontano e caro ricordo della nostra prima età, perchè ci fa provare, ancora una volta, la emozione che ci assale, allorquando la mente sopraffatta, non può seguire e dominare il rapido succedersi delle impressioni prodotte da tante meraviglie.

Ed è appunto con un senso di ansietà che, varcata la soglia del tempio, noi ci aggiriamo per le navate e le cappelle, ci addentriamo fra le meraviglie del coro, e passiamo a turbare la quiete dei chiostri e delle celle, quasi inseguendo qualcosa che ci sfugga continuamente dinanzi, e cioè quella vita, quell'anima, di cui tutto questo ambiente, sebbene deserto, vibra ancora.

Poichè la Certosa di Pavia, fortunatamente, non è il museo d' arte, nel quale le creazioni della mente umana, metodicamente allineate ed inventariate, vanno perdendo il calore di quel soffio di vita, che l' artista ha loro impresso, e diventano freddi elementi di una ammirazione disciplinata dal catalogo: ma è invece l' armonico complesso di manifestazioni d'arte, le quali

vivono ancora nella luce e nell'ambiente in cui nacquero, ed obbediscono ancora all'intimo pensiero dell'artista che le ha create; e noi, anzichè provare quel senso di preoccupazione e di stanchezza, che facilmente ci incoglie nel visitare di un museo — dove ci sembra che ogni opera d'arte aneli a rivedere il sole cui era destinata, e dove ogni frammento ci si affaccia come dolorosa testimonianza di tesori dispersi — proviamo, nel visitare la Certosa, una emozione più profonda e solenne, perchè ci sentiamo vivere in un organismo completo, robusto, il quale serba ancora la vibrazione di quelle volontà, di quelle aspirazioni, di quelle credenze, di quegli entusiasmi che lo hanno creato. Non abbiamo solo, davanti a noi — come in un museo — l'arte per l'arte; poichè alla Certosa, ciò che ci commuove è l'arte nella sua estrinsecazione più complessa, più umana, più vitale: l'arte come rappresentazione sincera ed efficace di tutto un periodo storico, come affermazione di una fede profonda e secolare, come aspirazione ardente verso qualcosa di ideale, che ci sollevi al di sopra delle difficoltà e delle tristezze della vita. Queste aspirazioni — intorpidite forse nel fondo dell'animo nostro, ma non spente — si ridestano, si ravvivano in quell' ambiente tranquillo, sereno, e vi trovano un momento di pace; cosicchè il pensiero nostro — che il fascino dell'arte ha saputo staccare dalla realtà della vita — vola liberamente ad altri tempi, quando dietro i scintillamenti degli sfarzosi cancelli che sbarrano, coi loro bronzi, le navate s' intravvedeva la bianca veste del monaco, che s'avanzava a schiudere ai visitatori il sacro recinto: quando

la figura solitaria del Certosino animava la calma dei porticati, dileguava nell'ombra dei corridoj: o, nelle ajuole in fiore dei chiostri e delle celle, si muoveva assidua, rimaneggiando la zappa: oppure, nelle placide penombre del coro, china al suolo, riforbiva i queti riflessi dei marmi e degli intarsi, ridestava il luccicar dei bronzi...

*
* *

Ma i pochi abitatori di quella monastica solitudine hanno ormai abbandonato quella che doveva essere la loro ultima dimora: e il visitatore, insoddisfatto, inquieto, si aggira fra quelle deserte mura, nelle quali una fede ardente e tante credenze, presaghe quasi del venturo scetticismo, si sono asserragliate — come in una cittadella — chiedendo alle grazie dell'arte l'estrema e più gagliarda difesa: quel popolo di santi e di angeli scolpiti nel marmo: quelle schiere di profeti e cherubini, che il pennello ha disseminato sulle pareti, sulle vôlte, sugli altari: le soavi figure delle Madonne reggenti il bambino: il dolore effigiato nel Cristo in croce, o nelle figure dei martiri, tutto questo mondo idealizzato ci sfila dinanzi, ricercando ancora, nel fondo dell'animo nostro, un senso di devozione e di rispetto.

E l'animo nostro non può a meno di sentirsi sopraffatto da questo complesso di creazioni, le quali si sono andate organicamente aggrup-

pando col lento lavorìo dei secoli, fissando nella materia la vitalità di tante generazioni di artisti, mossi ed inspirati tutti da una stessa fede e da uno stesso entusiasmo. E quando ci allontaniamo da quella solitudine, vivificata dall'arte, per rituffarci nelle prosaiche e febbrili manifestazioni della vita quotidiana, noi proviamo la sensazione di staccarci da qualcosa, cui lo spirito nostro non vuole rinunciare: l'ambiente calmo e sereno dell'arte, che ci ritempra, ci educa, ci dà insomma una ragione di questa nostra esistenza.

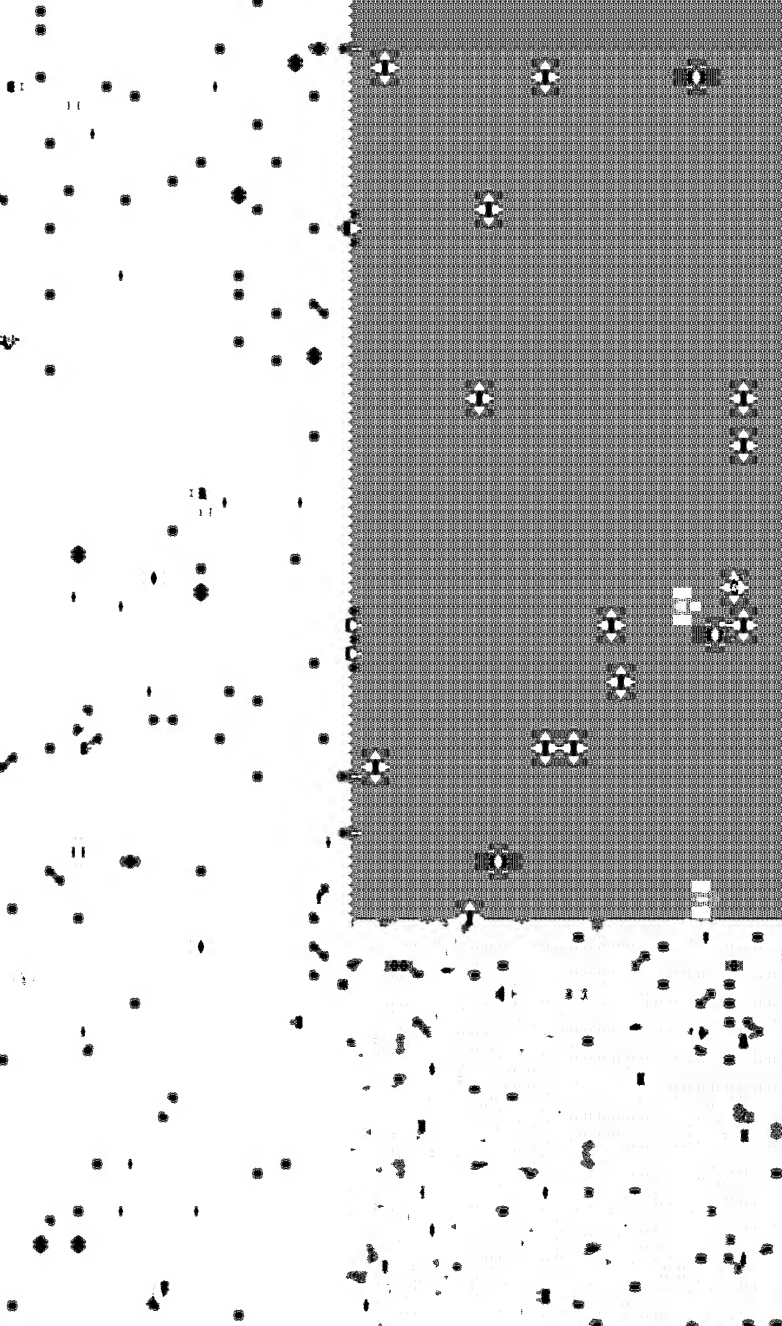
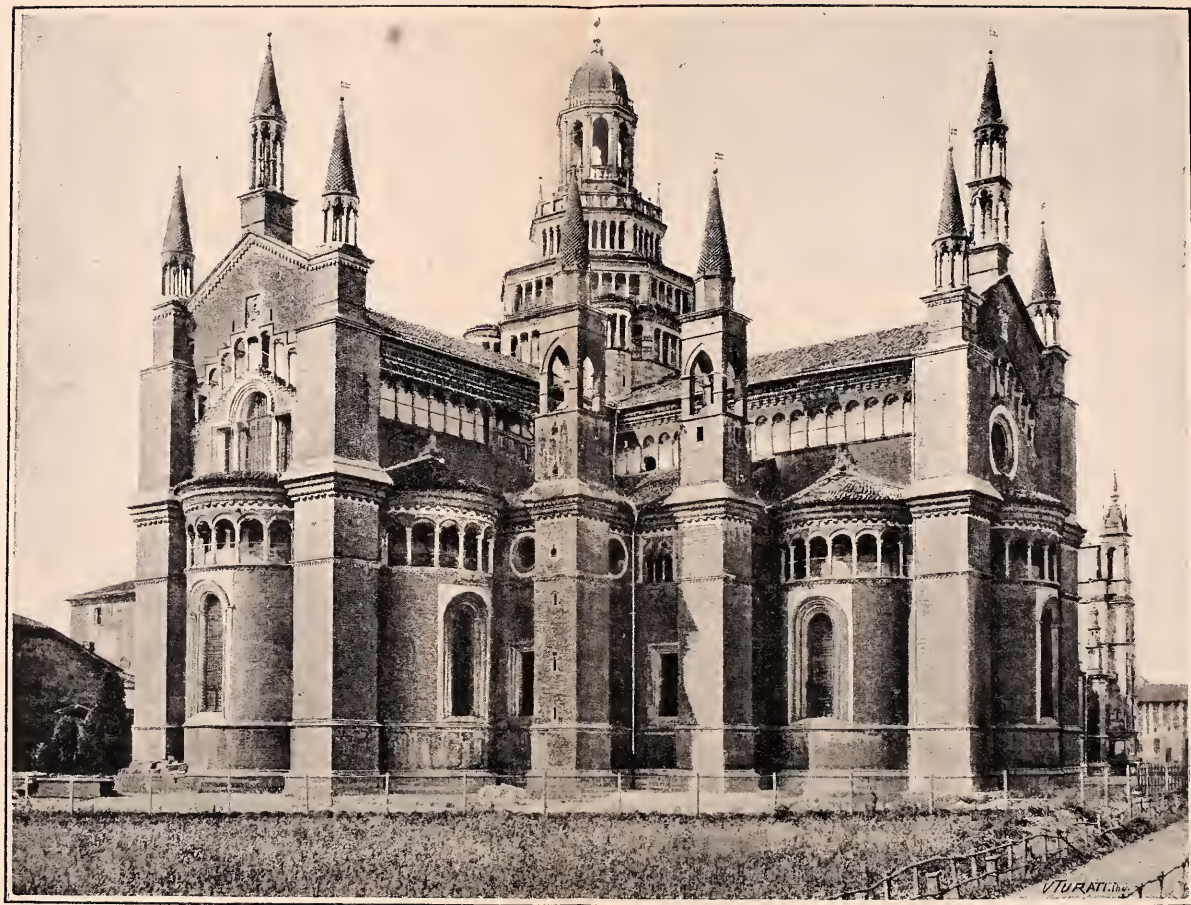
Marzo, 1895.

LUCA BELTRAMI.

" *Pax multa in Cella.* "

PARTE PRIMA

STORIA DELLA CERTOSA

1396-1895.

LA CERTOSA DI PAVIA.

Veduta della parte absidale, dopo l'isolamento compiuto nel 1893-94

CAPITOLO PRIMO.

Il voto di Caterina Visconti — Le prime donazioni di G. Galeazzo — Bernardo da Venezia ingegnere generale della fabbrica — Giacomo da Campione ed altri architetti del Duomo di Milano chiamati a consulto — Cristoforo di Beltramo da Conigo, associato a Bernardo da Venezia.

ella parte terza della sua *Historia di Milano,* Bernardino Corio riferisce: " et giunto " l'anno mille trecento novanta a punto, " a gli otto di genaro, Caterina mogliera " di Giovan Galeazzo, Conte di Virtù, votandosi " sotto forma di testamento, ordinò che in una Villa " del Pavese, dove spesse volte andava, si dovesse " fabricare un monasterio di Certosini con dodici " frati, et in caso di parto morendo, pregò il marito " che volesse adempire tali ordinationi raccomandandogli la sua famiglia specialmente i fratelli et sue " sorelle. „

Tale sarebbe la origine della Certosa di Pavia, narrata anche dallo storico Bartolomeo Senese, biografo del beato Stefano Macone che fu il primo priore della Certosa.

Coll'adempiere al voto della consorte, Gian Galeazzo Visconti mirava ad un tempo a soddisfare il proposito che — secondo lo storico Breventano — egli ebbe più volte a manifestare, quello cioè di " avere un palagio per sua abitazione, un giardino per suo diporto, ed una capella per sua devozione „. Già egli aveva, come favorita residenza, il Castello di Pavia, eretto dal padre suo Galeazzo II nel 1360, e che per la mole e per la ricchezza della costruzione, era stato dal Petrarca giudicato *augustissimum*: l'ampio recinto del *Barcho*, o parco, di oltre tredici miglia di circuito, che si stendeva a nord del Castello — ospitando falconi e girifalchi, daini, orsi, caprioli, cervi e lepri, pernici, struzzi e fagiani — offriva propizio campo ai suoi prediletti esercizi di caccia: non gli rimaneva quindi che mettere a contributo tutta la efficacia dell' arte per innalzare un tempio, il quale avesse ad esaltare, assieme alla gloria di Dio, la potenza della famiglia Visconti.

Fu ai 20 di novembre del 1394, che G. Galeazzo partecipò alla Comunità di Siena il suo fermo proposito " di innalzare, vicino alla nostra città di Pavia e per devozione verso l'ordine dei Certosini, un monastero *quam solemnius et magis notabile poterimus* „. A questo stesso intendimento di costrurre un edificio di eccezionale ricchezza, si deve se — dopo il voto di Caterina — ebbero a trascorrere alcuni anni prima che si ponesse mano all' opera: gli scrittori della Certosa, anche fra i più recenti, ammisero che solo a partire dal 15 aprile 1396 — anno della costituzione del Contado di Pavia — Gian Galeazzo abbia iniziato le numerose donazioni ai Certosini di vasti possessi, i cui redditi dovevano essere destinati alla fabbrica del monastero ed alla relativa dotazione: documenti venuti testè in luce, confermano invece come le donazioni abbiano avuto principio fin dal 1393, risultando da un regesto di atti notarili di C. Cri-

stiani, "*Instrumenta diversarum manierarum* „ dal 1392 al 1395, che Gian Galeazzo, ai 9 dicembre del 1393, donava al Cristiani, stipulante " *nomine et vice Ecclesiæ et ordinis Certoxie fabricande quam prefatus dominus dixposuit fieri facere, de bonis, sediminibus possessionibus de Carpiano, Comitatus Mediolani* „ : a questi beni Gian Galeazzo aggiungeva nel 1396 quelli di Magenta con Boffalora, e di Binasco, destinati per la dotazione dei monaci, e quelli di Graffignana, Vigano, Selvanesco per la fabbrica del monastero: l'atto di tale donazione veniva rogato nel Castello di Pavia, dallo stesso notaio C. Cristiani, alla presenza dei vescovi di Pavia, Novara, Feltre, Belluno e Vicenza. La solennità di questo atto ci dimostra come quel proposito — che da cinque anni andava maturando nella mente di Gian Galeazzo — entrasse ormai nella fase di esecuzione.

rano infatti trascorsi poco più di tre mesi da quella solenne donazione, e già troviamo, nei documenti di quell'epoca, menzionati i primi lavori: il più vecchio registro delle spese per la fabbrica della Certosa, conservato all'Archivio di Stato di Milano, porta già settantasette giornate di lavoro, dal 18 al 29 luglio, *ad laborerium Certoxie*: coi primi di agosto i lavori si estendono, e più di ottanta operai sono impiegati a tagliare il bosco sull'area scelta per la costruzione, a fare lo scavo pei fondamenti della chiesa, e ad aprire un canale per scolare le acque sorgive nel vicino naviglio fra Milano e Pavia: al tempo stesso si predisponeva l'area libera pei cantieri dei lavori, costruendo delle tettoie di vimini per

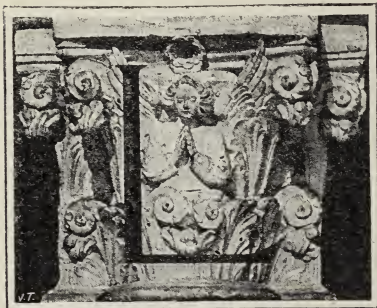
l'abitazione degli ufficiali sorveglianti, e per riparare i depositi di calce e sabbia. Già nelle prime annotazioni di spesa per tali lavori, troviamo che l'amministratore generale, in nome del Duca di Milano, era certo Galea de' Pegi, e Giovanni Confalonieri tesoriere, mentre Bernardo da Venezia, viene menzionato come *generalis inzignierius laboreriorum Cartuxiæ Papiæ.* Tale menzione, che si presenta ripetutamente nelle annotazioni di spese, basta per sè stessa a distruggere la tradizione che la Certosa sia opera di quell'architetto tedesco che, sotto il nome di Enrico da Gamodia (di Gmund) trovasi citato nei documenti relativi ai primi anni della fabbrica del Duomo di Milano; attribuzione la quale, pochi anni or sono, veniva ancora accolta facilmente dagli scrittori della Certosa. Il trovare questo Bernardo da Venezia col titolo d'ingegnere generale della fabbrica fin dai primi lavori relativi all'impianto del cantiere ed allo scavo delle fondazioni, il ritrovarlo per molti anni di seguito alla Certosa colla stessa qualifica, non può a meno di indurci a riconoscere in lui l'architetto, cui fu riservata la parte predominante nell'ideare e nel dirigere questa mirabile opera d'arte.

Bernardo da Venezia d'altronde non era nome nuovo per la storia dell'arte, nell'ultimo decennio del secolo XIV. Egli era stato nel 1391 chiamato da Gian Galeazzo a Pavia, per aggiungere nuovi splendori alla residenza ducale: chi osserva la mirabile loggia che prospetta sull'ampio cortile quadrato del Castello di Pavia, con quelle colonne, capitelli e trafori di spiccato carattere veneziano, chi ricorda la finezza ed eleganza delle terrecotte nelle finestre che, in due dei lati del cortile, hanno sostituito quel loggiato, è indotto a ravvisarvi l'intervento di Bernardo, la cui fama già doveva a quell'epoca essere assodata, se nell'ottobre del 1391, i deputati alla fabbrica del Duomo di Milano supplicavano Gian Galeazzo a de-

gnarsi di concedere che maestro Bernardo da Venezia " intagliatore in legno al suo servizio „ potesse recarsi a Milano per alcuni giorni, a compiere diversi lavori al Duomo: l'anno seguente, ritroviamo Bernardo a Milano in quel congresso di ingegneri, tenutosi al primo di maggio, per discutere in merito ai molti dubbi sollevati da Enrico da Gamodia sulla solidità della costruzione della cattedrale: e pochi mesi dopo, i deputati a questa fabbrica scrivevano a Bernardo da Venezia, dimorante in Pavia, affinchè avesse a fare una bella figura della Beata Vergine Maria col figlio in grembo, da collocare sull'altare della chiesa, affine di accrescere la divozione degli accorrenti a visitarla. Maggiore autorità aveva l'intervento di Bernardo, nel 1400, per gli stessi lavori del Duomo, quando — in seguito alle lunghe controversie fra gli ingegneri della fabbrica, e l'architetto parigino Giovanni Mignot, circa la solidità della parte absidale del Duomo — il Duca da Pavia spediva a Milano il Bertolino da Novara e Bernardo da Venezia " *ydoneos expertos inzignerios* „ perchè avessero a troncare ogni questione, col proporre quella soluzione che, a loro avviso, poteva allontanare ogni dubbio sulla solidità della costruzione.

Artista intagliatore ricercato, ed esperto ad un tempo nei problemi della statica, Bernardo da Venezia dovette, nel 1396, sembrare a G. Galeazzo l'uomo più adatto ad assumere la direzione dell'erigenda Certosa di Pavia: molte considerazioni però ci inducono a ritenere che, per la Certosa di Pavia, al pari del Duomo di Milano, la disposizione fondamentale sia il risultato di uno studio collettivo, anzichè l'opera di una mente sola. Rimandando al capitolo terzo le considerazioni di fatto che si riferiscono al concetto originario della chiesa, ed alle modificazioni sopravvenute nell'organismo della costruzione durante i lavori, esporremo quì le notizie d'indole

storica, le quali attestano l'intervento di vari ingegneri nelle disposizioni fondamentali della fabbrica.

*
* *

a menzione più importante e decisiva riguardo questo intervento, è quella contenuta nel già citato registro di spese per la fabbrica, sotto la data del 22 agosto 1396: vi troviamo infatti il pagamento di lire imper. 2 e soldi 8, a certo Antiquo — che teneva una taverna sul luogo dei lavori — per pane, vino, e tre grandi forme di cacio, somministrate agli 11 di agosto, per il pranzo di cinque ingegneri, venuti da Milano e da Pavia, allo scopo di deliberare sulle fondazioni della chiesa. Sotto la data del 6 settembre si trovano fortunatamente menzionati i nomi dei tre ingegneri che erano venuti da Milano “ *causa videndi ordinandi et edificandi ecclesiam* „ e che sono pagati per giornate sei, durante le quali si erano occupati dei lavori. Sono tre nomi importanti nella storia delle arti: *Jacobus de Campiliono, Johanninus de Grassis, Marcus de Carona.*

Giacomo da Campione figurava già nel 1388 come uno dei principali ingegneri della fabbrica del Duomo di Milano, e nel 1390 presentava, assieme a Nicolò da Bonaventura, i disegni pei grandi finestroni dell'abside di quel tempio: il suo nome si trova negli Annali della fabbrica fino al 1398, anno di sua morte. Giovannino de Grassi, in qualità di pittore, scultore

ed ingegnere, lavorò al Duomo di Milano durante lo stesso periodo di tempo, e cioè dal 1389 al 1398, anno in cui morì; Marco da Carona, detto Frixono, rimase addetto alla fabbrica del Duomo per un lasso di tempo maggiore, e cioè dal 1887 al 1405, essendo morto agli otto di luglio di quest'anno, mentre era ancora in servizio della fabbrica. Il Giacomo da Campione pare abbia avuto una ingerenza maggiore degli altri due nell'ordinamento dei lavori, perchè a lui vennero pagate altre quattro giornate, ch' egli aveva impiegate sui lavori, unitamente agli ingegneri della Certosa.

Assieme a questi ingegneri erano convenuti sul posto anche tre priori dell' ordine certosino, e cioè i priori dei monasteri della Gorgona, di Asti e di Milano, venuti " *ad visitandum locum suprascripti laborerii* „. Così Bernardo da Venezia ebbe agio di approfittare del concorso di tre provetti ingegneri del Duomo di Milano, e di tre priori, ai quali certamente toccò l'ufficio di indicare le prescrizioni relative alle regole monastiche.

a il Duca non si accontentò di questo intervento; e ricordando forse le lunghe dispute che da quasi un decennio duravano in Milano riguardo la statica del Duomo, volle avere altresì il parere di altri ingegneri di sua fiducia. Infatti noi vediamo che, nel settembre del 1396, lo stesso taverniere Antiquo venne pagato per viveri forniti ad altri ingegneri, dei quali la nota riporta i nomi, che sono: *Magister Dominicus de Florentia* con cinque *famuli* o domestici, *Stephanus et Joannes Magatus, Michael de Surso, Magister Bernardus,* ognuno dei quali era accompagnato da un solo *famulo.*

Il Giovanni Magati era un altro ingegnere addetto ai lavori del Duomo di Milano fin dal 1390, ed il

suo nome si trova ancora, sotto l'anno 1410, fra gli ingegneri di quella fabbrica, insieme a Filippino da Modena, sebbene il Duca lo avesse nel 1404 nominato ingegnere generale pei lavori del Castello di Porta Giovia: Stefano Magati ingegnere ducale, figurava assieme a Bernardo da Venezia nel già menzionato convegno, tenutosi il 1.° maggio del 1392, per risolvere le gravi quistioni statiche sollevate dal Gamodia in merito ai lavori in corso per la costruzione del Duomo. Domenico da Fiorenza, alla fine di quell'anno, è pure menzionato negli Annali di quella fabbrica, per avere nella sua qualità di ingegnere ducale, ordinato a Tavanino da Castel Seprio, ingegnere del Duomo, di rifare gli incastri del naviglio, e cioè della Vettabbia e del Ticinello.

In mezzo a questo complesso di ingegneri convenuti sui lavori della chiesa all'atto di tracciarne le fondazioni, Giacomo da Campione assume una particolare importanza per il fatto che tre altre volte egli venne da Milano alla Certosa, e cioè dal 21 al 23 settembre, dal 9 al 14 ottobre, e dal 10 al 14 novembre, nei quali giorni egli " *servivit stetit et perseveravit in suprascriptis laboreriis* „ come attesta il libro delle spese; il quale, in data del 22 novembre, annota la retribuzione a lui data per quelle gite " *cum uno equo* „ ed il pagamento a lui fatto " *certorum designamentorum per eum factorum in Mediolano per suprascriptis laboreriis* „ disegni che egli aveva mostrato in Pavia a G. Galeazzo. Il pagamento delle pergamene, fatto nell'anno seguente dal tesoriere della Certosa, attesta poi come la fornitura delle pergamene pei disegni fosse stata fatta da certo Antonio da Vitudono, ragioniere della fabbrica, a Magistro Giacomo da Campione e Cristoforo da Conigo " *pro desegnum ecclesiæ* „.

Questo Cristoforo da Conigo, che appare così associato a Giacomo da Campione nella esecuzione dei disegni della chiesa, era figlio di quel Beltramo

da Conigo, che fu tra i primi ingegneri della fabbrica del Duomo di Milano; ed il Cristoforo era stato lui pure assunto in servizio del Duomo nel 1394 " affinchè si istruisse coll'arte e l'ingegno del padre suo, e lo potesse supplire con sufficiente cognizione all'evenienza „. Nei primi mesi del 1396 Cristoforo da Conigo lavorava a riparare il Ticino, per conto della fabbrica del Duomo, poichè questa si valeva del Ticino per il trasporto dei marmi, dei sarizzi e della calce che adoperava nella costruzione: ma poco dopo Gian Galeazzo ne volle fare l'ingegnere che, alla dipendenza di Bernardo da Venezia, avesse a collaudare ogni lavoro della Certosa: infatti, fin dalle prime spese sostenute per questa costruzione, il nome di Cristoforo di Beltramo da Conigo figura sempre accanto a quello di Bernardo da Venezia.

Da tutte queste notizie si può quindi desumere che i tre ingegneri, i quali ebbero maggiore azione nell'ideare e nel dirigere i lavori della Certosa, furono Bernardo da Venezia, Giacomo da Campione, e Cristoforo di Beltramo; il primo, come uomo di particolare fiducia del duca, ebbe l'ufficio di sovrastante generale: il Campionese, come uno dei più valenti architetti del Duomo di Milano, fu ripetutamente consultato nei primi tempi della costruzione e per questa fornì dei disegni: il terzo infine, come ingegnere stabile sui lavori, collaborò col Campionese nel compilare i disegni, ed ebbe la direzione immediata e continua della costruzione.

Bassorilievo del monumento funerario di G. Galeazzo Visconti.

CAPITOLO II.

La cerimonia della prima pietra — I certosini si insediano provvisoriamente alla Torre del Mangano — Stato dei lavori nel 1401 — Morte di G. Galeazzo Visconti — Sue ultime disposizioni — Martino V visita la Certosa — I lavori durante il dominio di Filippo M. Visconti.

La solenne cerimonia per la collocazione della prima pietra della chiesa — erroneamente riportata, sino a pochi anni or sono, agli 8 di settembre — avvenne ai 27 di agosto del 1396, come risulta indubbiamente dalle annotazioni giornaliere, contenute nel già citato registro di spese della fabbrica: dal 14 al 19 agosto, duecentottantasei operai avevano lavorato alacramente a far lo scavo pei fondamenti ed a praticare lo scolo delle acque sorgive: la notte del venerdì 25 agosto, Francesco da Prato coi suoi operai aveva

lavorato a piantare le antenne per la “ *salla* „ o padiglione, che doveva servire alla cerimonia “ *pro primo lapide* „ : il giorno dopo si lavorava a fare il fondamento “ *de medio* „ ed a “ *stopare* „ ossia interrare una parte di tale fondamento: si addobbava con tela fustagno il padiglione, lungo braccia 150, e largo br. 20 (m. 90 per m. 12), si erigeva un altare per la consacrazione della località. La notte dal 26 al 27 si fecero gli ultimi preparativi della cerimonia. All'indomani giungeva da Pavia il Duca, accompagnato dai figli Giovanni Maria e Gabriele: Domenico Bossio da Campione aveva predisposto quattro pietre “ *cum certis litteris sculptis* „ le quali dovevano servire per la cerimonia, e che furono benedette da Guglielmo Centauro, vescovo di Pavia: quindi il Duca Gian Galeazzo per il primo discese nello scavo, per collocare una delle pietre: similmente fecero, dopo di lui, il legittimo suo primogenito Giovanni Maria, e Gabriele Maria: la quarta pietra venne collocata dal consigliere ducale Francesco Barbavara, patrizio milanese, probabilmente in nome del terzo figlio del Duca, Filippo Maria, che a quell'epoca aveva soli sei anni, e forse non assisteva alla cerimonia: questa terminò colla messa celebrata dal vescovo di Pavia, cui assistettero la famiglia ducale, i certosini, gli altri ordini religiosi convenuti sul luogo, ed il ginnasio pavese. Il Duca ritornò subito alla sua residenza di Pavia, mentre gli altri sedettero ad un lauto pranzo imbandito “ *in loco cortinis ornato* „.

a solennità di tale cerimonia rimase così viva nella tradizione popolare, da fornire ancora, dopo cento anni, argomento per due pregevoli bassorilievi del tempio, l'uno alla porta principale, e l'altro al monumento funerario di Gian Galeazzo. Due giorni dopo tale cerimonia, i

già menzionati priori certosini e gli ingegneri venuti da Milano, si ritrovarono sul posto " *pro ordinando qualiter ecclesia debet stare* „ il che convalida sempre più la ipotesi che il tracciato della fondazione della chiesa sia il risultato di uno studio collettivo fra persone dell' arte e i certosini. Una nota di spesa presso il taverniere Antiquo, ci segnala sei boccali di vino somministrati " *pro honorando tres ingegnerios de Mediolano* „ e sei altri boccali per onorare Domenico da Firenze, colle cinque persone al seguito suo: dopo di che, è a credere che questi ingegneri, da varie parti convenuti, si accomiatassero.

G. Galeazzo pone la prima pietra.

Giacomo da Campione, come già si disse, ebbe successivamente altre occasioni per recarsi alla Certosa e visitare i lavori, al punto che la continuata sua assenza dalla fabbrica del Duomo di Milano, costrinse i deputati di questa a scrivere al Duca, perchè Giacomo " *qui acceptatus est, ut dicitur, super laboreria Cartuxiæ* „ avesse a restare ancora al loro servizio, perchè l' assenza di colui " *qui principiavit dictam fabricam* „ era cagione di pericoli e dispendi.

entre sull'area destinata al nuovo monastero ed alla chiesa, si lavorava alacremente, e si provvedeva alla costruzione di una cascina lunga braccia 71 e larga 9, divisa in 9 camerette, per l'alloggio degli ufficiali addetti ai lavori, il priore ed i monaci che già

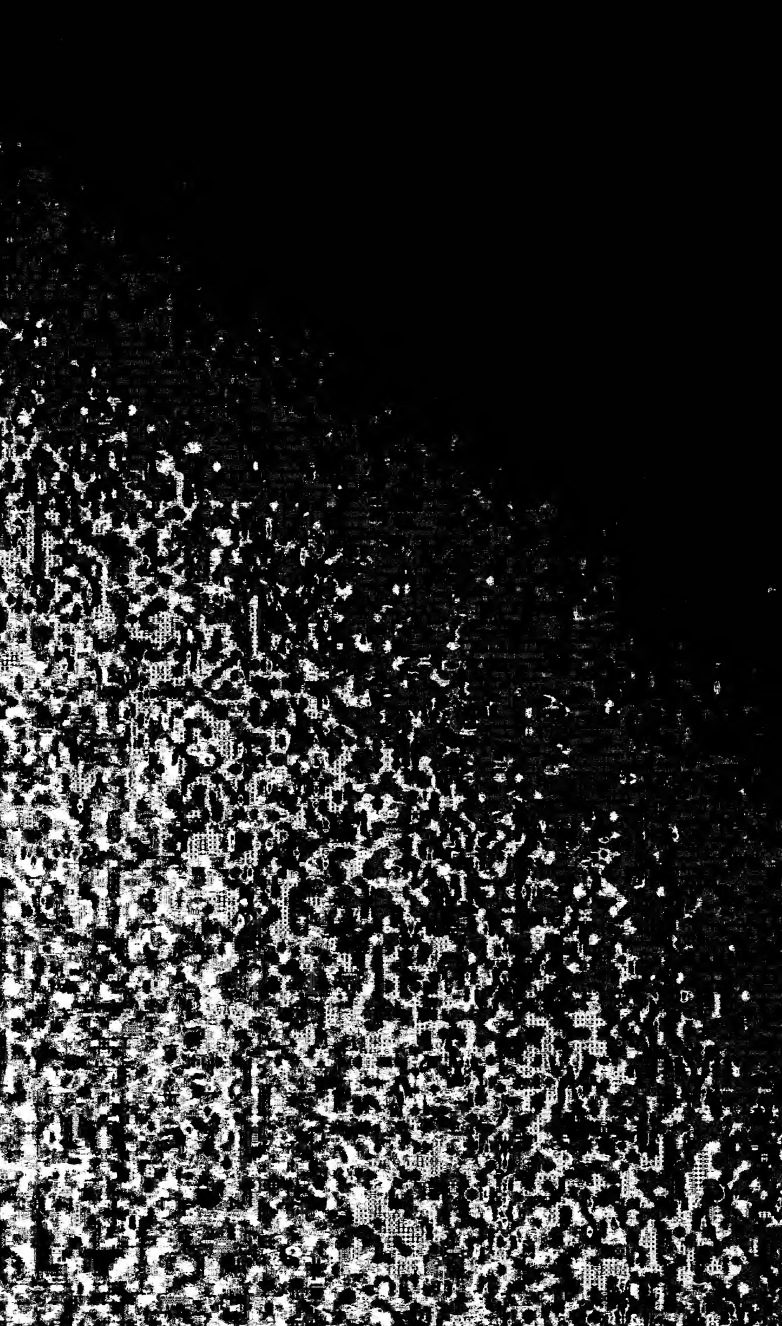
erano assegnati alla Certosa, dovettero adattarsi ad abitare alla Torre del Mangano, castello situato a circa un miglio dalla fabbrica: il registro delle prime spese per la costruzione della Certosa, assieme alle opere della fabbrica, ci offre durante gli ultimi mesi del 1396 numerose indicazioni di lavori per l'adattamento e l'ampliamento di una casa in quella località della Torre del Mangano: si parla di un "*palatium magnum versus giardinum*" e di cinque celle, pure verso giardino, e dei relativi mobili ed attrezzi per abitarle: vedendo menzionata la provvista di materazzi e cuscini in numero di otto, e di otto paia di lenzuoli, possiamo arguire che i monaci assegnati al monastero, oltre al priore, non fossero a quel tempo in numero maggiore: veniva preparato altresì un letto "*pro forastieriis*". Assieme all'acquisto di padelle, pajuoli, scodelle, bacile, pentole, candelieri, lucerne, palette, secchi, ecc. figura la provvista degli strumenti coi quali i certosini dovevano lavorare la terra, come badili, zappe, forche, falci, ecc.; al tempo stesso si preparavano gli arredi sacri per celebrare i divini uffici, giacchè un locale della Torre del Mangano era stato adibito ad uso di chiesa, e si trova menzionato in quell'anno 1396 come "*camera quæ appellatur ecclesia*".

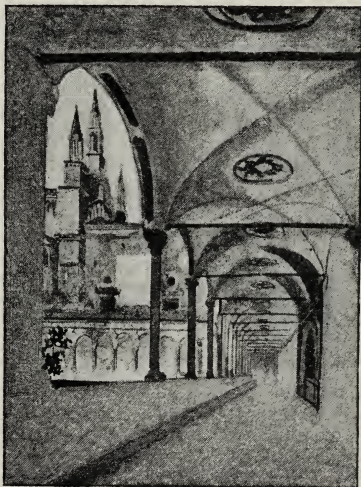
La importanza della fabbrica consigliò Gian Galeazzo ad assicurare maggiori redditi, sia per la costruzione, che per la dotazione; così nel maggio 1397 il Duca, riconfermando i redditi già assegnati come dote del monastero — e cioè lire imp. 825 di Carpiano, lire 400 di Magenta, lire 1275 di Binasco — aggiungeva per la fabbrica i seguenti redditi: fiorini 125 di Binasco: fiorini 4500 di S. Colombano: fiorini 1500 di Selvanesco: fiorini 500 di Trezzano: fiorini 1000 di Marcignago; vale a dire un complessivo di 7625 fiorini, la cui amministrazione era riservata esclusivamente al priore del monastero, coll'obbligo di dedicarli

interamente ai lavori sino al compimento della fabbrica, dopo di che i redditi dovevano essere distribuiti in elemosine " *in remedio anime nostre ac predecessorum et successorum nostrorum* „. Avremo campo di vedere come i monaci non si siano affrettati a destinare, in suffragio dell'anima del fondatore della Certosa, quei redditi che da G. Galeazzo erano stati concessi con una munificenza, la quale ebbe ad ingenerare nell'opinione popolare d'allora, il sospetto che fosse, non già la espressione di un sentimento religioso, ma semplicemente lo sfogo di una coscienza tormentata dai rimorsi: ed a conferma di ciò, sta il fatto che le possessioni donate al monastero provenivano, in buona parte, da spogliazioni o confische di famiglie patrizie milanesi, invise e perseguitate dai Visconti. Ad ogni modo è indubitato che Gian Galeazzo, accingendosi alla costruzione della Certosa con tanta larghezza di mezzi e di propositi, mostrava di comprendere quanto il fascino dell'arte potesse rafforzare la propria autorità, poichè nell'intimo suo pensiero, la Certosa doveva essere l'imponente sepolcreto, destinato ad accogliere le tombe della famiglia Visconti; pensiero nel quale, più che la preoccupazione della morte, dominava la cura per il prestigio di quella autorità ducale, ch' egli vagheggiava di estendere a tutta l'Italia.

i 7 d'ottobre del 1401, Gian Galeazzo prendeva una importante deliberazione per la fabbrica della Certosa, coll'affidare al priore del monastero – padre Bartolomeo da Ravenna, la direzione — l'amministrazione e la sorveglianza dei lavori, revocando ogni autorità di architetti, assistenti e salariati, addetti alla fabbrica, i quali tutti dovevano, a partire da quel giorno, riconoscere nel priore l'amministratore generale della fab-

brica. Tale deliberazione ci lascia supporre che i monaci, a partire da quel giorno, abbiano incominciato ad insediarsi alla Certosa, rendendo così necessario il concentrare ogni autorità nella persona del priore: e questi, nello stesso giorno in cui veniva investito di pieni poteri si affrettava a nominare come ingegnere “ *Magister Antonius de Marcho* „ di Crema, cui nel marzo dell'anno successivo affidava l'incarico di esaminare e stimare tutto il lavoro che, sino a quell'epoca, era stato fatto per le celle ed altri edifizi, e per la fondazione della chiesa, comprendendovi le provviste di materiali che già si trovavano in cantiere. La lunga descrizione dei lavori, fatta da Antonio di Marco, e che ancora si conserva all'Archivio di Stato di Milano, ci pone in grado di conoscere il punto cui la costruzione era giunta cinque anni dopo il principio dei lavori: sono dapprima descritte le otto celle del chiostro, nel lato verso sera, “ *in quadro a sera* „ le otto “ *in quadro versus meridiem* „ e le otto “ *in quadro versus mane* „ corrispondenti appunto alle celle che, ancora oggidì, costituiscono tre lati del grande chiostro, sebbene siano state più tardi modificate, come vedremo: le celle, quali più quali meno, figurano a buon punto della costruzione, in generale mancando solo i serramenti di finestre, o le imposte delle porte, il mobiglio — e cioè banchi e archibanchi, mense, armari — la carrucola del pozzo, ed altre ferramenta; figurano ancora incompleti i pavimenti in laterizio e le coperture in piombo delle loggette che correvano da una cella all'altra, le cappe dei camini ecc. Viene successivamente descritto lo stato in cui si trovava il muro sul quale dovevano innalzarzi i “ *columnelli volturarum andatorii dicti claustri magni* „ e cioè il muro del parapetto dei quattro lati del porticato del chiostro grande, lungo “ *in somma brachia sexcentum nonaginta duo* „ : il muro che collegava le celle verso il giardino figura invece

LA CERTOSA DI PAVIA.

Il Chiostro piccolo, detto della fontana il fianco della Chiesa ed il tiburio.

già ultimato a quell'epoca. Si menzionano in seguito i muri dei refettori pei monaci e pei conversi, che in parte si appoggiavano ai contrafforti della chiesa " *qui contrafortes sunt ad superficiem terre* „ e limitavano il chiostro piccolo, assieme alla " *barbaria* „ e alla infermeria, le quali formavano " *l' anditum claustro parvo ad claustrum magnum* „. Attigua alla chiesa, o più precisamente alle fondazioni della chiesa, si trovava la cella della sacrestia ed il Capitolo: segue la descrizione di una casa fatta per gli officiali, o sovrastanti ai lavori, e due cascine, murate in terra creta, divise l'una in otto celle, l'altra in nove, destinate evidentemente per l'alloggio degli artefici. Più importante è la menzione dei " *fundamenta ecclesiæ facta et completa usque ad superficiem terre equaliter et ad livellum* „ e di un pozzo nel posto già destinato per la sacrestia: la descrizione si chiude coll'inventario dei materiali di fabbrica che erano in cantiere: i legnami erano presso Zanone da Lobia " *pro facendo armaria* „; i laterizi e le pietre erano in consegna di Giovanni Solario, figlio di quel Marco da Campione, detto Frixono, che si può considerare come il primo architetto del Duomo di Milano, e che, morto

IL CHIOSTRO PICCOLO.
(Da disegno del prof. LUIGI BISI, anno 1838).

nel 1490, era stato sepolto con grandi onori nella chiesa di S. Tecla, che fu poi demolita per lasciar posto alla fabbrica della Cattedrale.

***

ochi mesi dopo questo nuovo ordinamento dei lavori della Certosa — il quale mirava ad assicurare l'unità di direzione ed il regolare sviluppo della vasta costruzione — Gian Galeazzo moriva nel momento in cui, sul punto di conquistare Firenze, si credeva così sicuro del dominio di tutta l'Italia, che — al dire del Poggio — aveva fatto fare la corona e gli altri ornamenti convenienti a reali, per intitolarsi Re d' Italia; moriva il 3 settembre 1402 a Melegnano dove, infierendo la peste in Pavia, erasi rifugiato. Già nel testamento fatto nel 1397 egli aveva disposto perchè il suo corpo — eccetto il cuore destinato alla basilica di S. Michele in Pavia, e le viscere alla chiesa di S. Antonio in Vienna di Francia — avesse ad essere sepolto nella Certosa da lui fondata, sotto ad un ricco mausoleo, elevato sopra sette gradini dietro l'altare maggiore, e coronato della sua statua seduta, col beretto ed il manto ducale: però, nei pochi giorni della breve sua malattia a Melegnano, il Duca volle fare un codicillo a quel testamento, aggiungendo altre disposizioni relative alla Certosa, fra cui quella importantissima, che obbligava il suo primogenito Giovanni Maria ad assegnare un nuovo reddito di 10,000 fiorini per la Certosa, da distribuire in sèguito ai poveri, quando la fabbrica fosse stata condotta a termine. Dovettero trascorrere più di 70 anni prima che la estrema volontà, manifestata da Gian Galeazzo, di riposare alla Certosa fosse esaudita. Anche le disposizioni relative ai redditi destinati alla fabbrica del monastero non vennero scrupolosamente rispettate.

Infatti i Certosini, dopo la morte del Duca, non tardarono ad avere molestie per i possedimenti che Gian Galeazzo aveva loro assegnati come dote: la famiglia Pusterla accampava tosto i suoi diritti ereditari sul possesso di Carpiano, tanto che Filippo Maria, in data 24 gennajo 1404, dovette pregare il fratello suo Giovanni, Duca di Milano, a voler tutelare la donazione di quel possesso, fatta dal loro genitore alla Certosa " *ubi corpus suum ordinavit debere sepeliri* ". Il Duca, nel maggio successivo, si interessava presso il Podestà di Milano, perchè fossero restituite alcune possessioni, di cui indebitamente erano stati spogliati i Certosini; ma più tardi contribuiva egli stesso a violare le disposizioni di Gian Galeazzo, assegnando alla zia Valenza, regina di Cipro, i possessi di Trezzano, Binasco, Vigano, Selvanesco, che i Certosini dovettero più tardi rivendicare. In mezzo a queste traversie, i lavori non dovettero procedere molto alacremente alla Certosa: in un rendiconto delle spese per l'anno 1409, troviamo però un ragguardevole pagamento di L. 1756 per il piombo destinato alla copertura del monastero, ed il pagamento di L. 2054 e soldi 85 a Baldassare degli Embriachi, per lavori " *majestatum et coffanorum eburneii* " nei quali si devono ravvisare il trittico che ancora si conserva alla Certosa (Vedi Parte II — Descrizione : *Sagrestia Vecchia*) e le casse in avorio scolpito, che un dì esistevano alla Certosa, ed oggi si conservano presso il signor G. B. Cagnola di Milano, adattate come decorazione di un gabinetto; la tavola, o trittico scolpito, e i due cofani sono menzionati anche in un rogito del notaio pavese Francesco Bellisomo, secondo il quale, in data del 1400, il priore della Certosa ordinava che a Francesco de Masiis di Fiorenza fossero pagati fiorini 1000 d'oro buono, e di giusto peso in oro, per residuo prezzo di una tavola e di due cofani di osso e di avorio.

In base alla nota del pagamento fatto nel 1409 a Baldassare degli Embriachi, molti scrittori ebbero ad attribuire a questi il lavoro del trittico in avorio: la mancanza di altre notizie che ci presentino questo Baldassare come artista e scultore in avorio, ed il fatto di trovarlo invece menzionato come banchiere a Venezia, e quindi agente politico del conte di Virtù, ci inducono a considerare il Baldassare Embriachi, non già come l'autore del trittico, ma semplicemente come l'intermediario per il pagamento di quei lavori in avorio, i quali ci sembra si possano, con maggiore fondamento, attribuire a Francesco de Masiis che, fin dal 1400, riceveva denaro in pagamento per quei lavori.

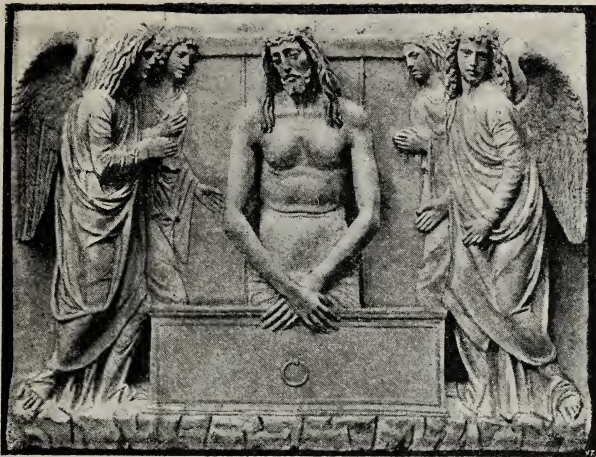
a morte di Giovanni Maria — trucidato sulla soglia di S. Gottardo, ai 16 di maggio del 1412 — pose i certosini in grado di valersi nuovamente della protezione del nuovo Duca Filippo Maria, il quale nel 1404 si era già interessato alla loro sorte presso il fratello Giov. Maria. Con decreti 30 giugno e 27 agosto di quell'anno, il Duca riconfermava le donazioni, i privilegi, le esenzioni concesse da G. Galeazzo, per cui i lavori poterono essere ripresi, tantochè nel 1418, il pontefice Martino V — che ritornava dal Concilio di Costanza, nel quale l'anno prima era stato riconosciuto papa, di fronte ai due suoi concorrenti — recandosi a Milano, dopo un soggiorno di sette giorni

nel Castello di Pavia, per consacrare il nuovo altare maggiore del Duomo, volle ai 12 di ottobre soffermarsi alla Certosa, mosso dal vivo desiderio di visitare quel monastero, la cui fama — come riferisce Bartolomeo Senese nella vita di Stefano Macone — era " *quotidie magis longe lateque vagante* „. E lo stesso scrittore riferisce che il papa " *novam ejus basilicam ex itinere ingressus cuncta diligenter inspexit* „.

L'Archivio di Stato di Milano ci conserva fortunatamente altre notizie interessanti sui lavori alla Certosa nel primo periodo del lungo dominio di Filippo Maria. Un registro di spese, che arriva fino al 1436, menziona di frequente, come ingegnere della Certosa, quel Cristoforo di Beltramo da Conigo, che aveva preso parte ai primi lavori della fabbrica quarant' anni innanzi: con lui troviamo Giovanni da Campione, Giovanni Solario, Giacomo della Chiesa da Rosate, oltre a molti altri *magistri* secondari: nel 1428 si lavorava ancora ai muri del Capitolo, della Libreria e della Sacrestia, alle opere in legname del " *refectorio novo* „ alle celle ed al piccolo chiostro; si trova menzionata l'abitazione " *portinarii in edifitiis novis* „ i serramenti delle celle, della sacrestia nuova, e del Capitolo; a quell' epoca si andava coprendo con piombo le celle, e nel 1429 si eseguiva la porta principale verso la chiesa, e quella verso il piccolo chiostro: si disponeva l' area per la erigenda foresteria dei nobili, si eseguivano le finestre della Prioria e del procuratore, si pavimentava la cantina, e si terminava il carcere " *prope Cellam domini Bernardi* „. Nel 1430 si compie la foresteria, il coro dei monaci, la chiusura per la sala del colloquio dei monaci, e si munisce di catena il carcere nuovo: nel 1431 si costruisce il sacrario, nel 1432 e 33 si continuano i lavori alla libreria.

Magistro Georgio del Mangano, pittore a Pavia — il quale nel 1427 aveva dipinto ed indorato un taber-

nacolo in legno, eseguito per la Certosa da M. Urbano da Surso — viene nel 1433 pagato per cinque figure da lui dipinte sotto la vôlta della sacrestia e della infermeria della Certosa. Riguardo alla continuazione dei lavori della chiesa, nessuna menzione si trova in questo periodo: evidentemente i certosini — che già avevano dovuto, alla morte di Gian Galeazzo, temere di non arrivare al compimento del monastero — si preoccuparono di condurre a termine innanzi tutto i lavori di questo, pensando che alla costruzione della chiesa avrebbero potuto più tardi dedicare interamente i redditi assegnati alla fabbrica, e con tutto loro agio, poichè era solo dopo il compimento dei lavori, che i redditi dovevano essere destinati in elemosine. L' esame dell' organismo della chiesa, concorre d' altra parte ad accertarci che, anche durante gli ultimi anni del dominio di Filippo Maria, la fabbrica della chiesa si trovava nel medesimo stato, in cui era rimasta all'epoca della morte di Gian Galeazzo.

Cranio di G. Galeazzo.

CAPITOLO III.

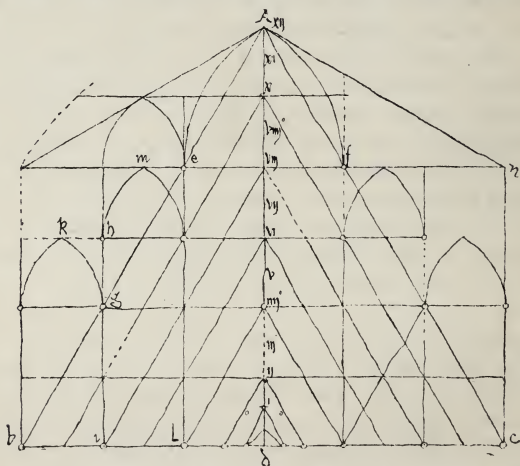
Il tempio della Certosa secondo il disegno originario. — Suoi rapporti col Duomo di Milano, e il S. Petronio di Bologna. — Modificazioni introdotte nell'organismo costruttivo alla ripresa dei lavori, dopo il 1450.

a lunga interruzione di oltre mezzo secolo, nei lavori del tempio della Certosa, non potè a meno di portare la conseguenza di una sostanziale modificazione in quell'organismo dell' edificio, che doveva essere stato concretato nel 1396; infatti questo periodo di tempo — che per sè stesso è sufficiente ad abbracciare una sensibile modificazione nello stile e nel carattere architettonico in qualunque fase, anche lenta, della evoluzione nell'arte — venne a corrispondere ad un momento eccezionale per la evoluzione della architettura, quale fu appunto la prima metà del secolo XIV. Le fondazioni della Certosa erano state tracciate nel

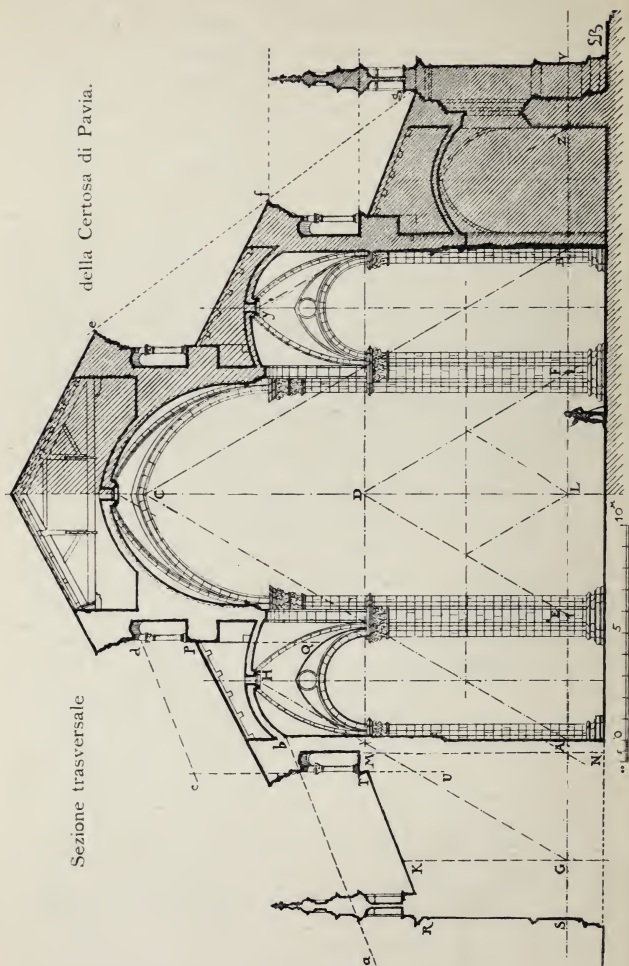
1396, nel momento in cui le norme costruttive dell'arte lombarda si trovavano maggiormente esposte all'influsso dell'arte oltramontana: un influsso, che se non riuscì a menomare le caratteristiche organiche ed i principii statici dell'architettura lombarda, era però arrivato ad introdurvi alcuni elementi nordici, adottando questi da un punto di vista decorativo piuttosto che costruttivo, come si può rilevare nel monumento che, meglio d'ogni altro di quel tempo, estrinseca tale influsso, vale a dire il Duomo di Milano. E che l'influenza oltramontana tendesse a riprodursi anche nella costruzione della Certosa, risulta dall'intervento, già segnalato, di vari architetti della fabbrica del Duomo di Milano, all'atto di tracciarne le fondazioni: i quali architetti, se nelle discussioni con Enrico Gmunden tedesco, e più tardi col Mignot francese, mostrarono di volere sottrarsi alla rigida e teoretica applicazione di principii statici, adatti alle condizioni dei materiali costruttivi e del clima nelle regioni nordiche, pure avevano già accolto, per il Duomo di Milano, vari elementi gotici, facendone una applicazione piuttosto di forma, che di sostanza. Non è difficile il rilevare l'analogia fra la disposizione planimetrica nelle navate della Certosa e quella del Duomo di Milano, quale doveva essere secondo il primitivo concetto, essendo noto come nei primi tempi di questa fabbrica, si volesse limitare il corpo della chiesa alle tre navate mediane, sviluppando due serie di cappelle laterali, al posto che più tardi fu assegnato alle navate minori. Ora, se si immagina reintegrata nella planimetria del Duomo tale disposizione originariamente ideata, i due monumenti risultano affatto identici nella disposizione di una navata maggiore, fiancheggiata da navate minori, larghe la metà della mediana, e racchiuse fra due serie di cappelle aventi la larghezza delle navate minori, e colla disposizione di massicci contrafforti

sporgenti dal filo del muro delle cappelle : la sola differenza che si riscontrerebbe sarebbe questa che, mentre i piloni reggenti le vôlte delle navate del Duomo corrispondono ad ogni intervallo o campata delle navate minori, di modo che le vôlte della navata maggiore risultano a pianta rettangolare in senso trasversale, alla Certosa di Pavia le campate della navata maggiore comprendono la larghezza di due cappelle, cosicchè le vôlte a crociera della navata maggiore risultano a pianta perfettamente quadrata, mentre quella delle navate minori sono a pianta rettangolare nel senso longitudinale : e quì non sarà fuor di luogo il rilevare come questa variante, che si presenta nella Certosa, sia la medesima che si trova nel S. Petronio di Bologna, edificio che fu ideato — come è noto — dall'architetto Antonio De Vincenti, il quale, avendo nell'anno 1390 avuto l'incarico dal Consiglio dei Seicento di fare il modello per il Duomo di Bologna, ebbe a recarsi a Milano allo scopo di studiare e prendere gli appunti sulla Cattedrale, che in questa città era stato, da quattro anni, iniziata; tale coincidenza ci induce quindi a ritenere che la sola variante che si presenta fra la planimetria della parte anteriore della Certosa e quella del Duomo di Milano, sia stata adottata fin dal primo tracciato delle fondazioni, rimanendo escluso che sia stata introdotta quando, più di mezzo secolo dopo il principio dei lavori, si pose mano ad innalzare la costruzione fuori terra.

La struttura della Certosa, e più precisamente la sezione trasversale della navata, doveva pertanto avere, nel concetto suo originario, una stretta analogia colle disposizioni e coi rapporti in elevazione che furono adottati per il Duomo di Milano e per il S. Petronio di Bologna, edifici i quali non ebbero a subire la lunga interruzione che, per la Certosa, si verificò fra il lavoro delle fondazioni e quello delle

navate. Dato lo stesso tipo planimetrico, doveva pur essere eguale — indipendentemente dalle particolarità decorative — l' organismo statico delle vôlte e dei contrasti alle spinte di queste: e quindi, il vedere nella planimetria della Certosa i robusti contrafforti sporgenti dal muro delle cappelle, ci fa riconoscere l'ufficio originariamente assegnato a questi contrafforti, di concorrere al contrasto delle spinte prodotte dalle vôlte, sia come piloni destinati a formare imposta per gli archi rampanti che rinforzano le pareti verticali della navata maggiore — quali si veggono nel Duomo di Milano — sia come piloni destinati, unitamente ai muri trasversali costituenti la cappella, a sopraelevarsi sul piano della copertura delle cappelle e delle navate minori, per costituire quelle massiccie speronature, terminate a linea inclinata, quali si veggono in molti degli edifici religiosi della stessa epoca.

Fac-simile del disegno dello Stornaloco per il Duomo di Milano. Anno 1391.
parti punteggiate corrispondono a quelle disegnate in matita nell' originale.)

La sezione trasversale nel corpo della chiesa della Certosa, di cui presentiamo un disegno schematico alla pagina 44, può mettere facilmente in evidenza il fatto del radicale distacco che passa fra il sistema costruttivo adottato al momento delle fondazioni, e lo sviluppo organico adottato, un mezzo secolo dopo, per il corpo della chiesa. Ammettiamo pure che lo sviluppo dato in elevazione alle tre navate, corrisponda a quello che doveva essere stato fissato al momento in cui si tracciavano le fondazioni, inducendoci a ciò la constatazione che si può fare, nelle navate della Certosa, di quei rapporti geometrici che a quell'epoca servivano di regola nella determinazione dell'organismo per gli edifici religiosi. Il Duomo di Milano era stato iniziato, pochi anni prima della Certosa, secondo un diagramma basato sul triangolo equilatero, come ci risulta dal parere dato dal piacentino Gabriele Stornaloco " expertus in arte geometriæ „ chiamato sul finire dell'anno 1391 a Milano " *causa discutendi de dubiis altitudinis et aliorum* „ e dalle lunghe e ripetute discussioni ch'ebbero luogo fra i costruttori lombardi e gli architetti oltramontani, nell'ultimo decennio del secolo XIV. Nelle proporzioni adottate per le tre navate della Certosa, è facile il rintracciare lo stesso diagramma del triangolo equilatero, prendendo per base una linea orizzontale, la quale corrisponda all' altezza dell' occhio dell'osservatore: tracciando il triangolo equilatero, che abbia per base questa orizzontale, limitata ai punti d'incontro cogli assi dei piloni, in *E* e *F*, si ha che il vertice *D* di questo triangolo ha determinato la linea orizzontale per la imposta delle vôlte nelle navi minori: tracciando invece il triangolo equilatero avente per base la stessa orizzontale, ma corrispondente alla larghezza complessiva delle tre navate, e cioè da *A* a *B*, si ha che il vertice *C* di questo triangolo ha determinato la serraglia degli archi nelle

Sezione trasversale della Certosa di Pavia.

vôlte della navata maggiore; altri punti fondamentali della costruzione, come le serraglie *H* e *Y* delle vôlte nelle navate minori, risultano pure determinate dal tracciato di un triangolo equilatero avente sempre la stessa orizzontale per base, e colla dimensione corrispondente a *G Z*, e cioè alla larghezza interna complessiva delle navate e cappelle della chiesa.

Ma, pure ammettendo che lo sviluppo in altezza adottato per le navate, risponda alle norme geometriche comunemente addottate alla fine del secolo XIV, è facile il riscontrare come l' organismo costruttivo delle navate stesse non sia altrettanto conforme alle regole di quel tempo: osservando la sezione schematica, si può rilevare come, tutta la parte costruttiva corrispondente alle cappelle ed ai contrafforti coronati con guglie, non ecceda in altezza la orizzontale passante per il punto *D*, vale a dire la orizzontale che determina l'imposta delle vôlte minori: cosicchè tutto lo sviluppo degli archi e delle vôlte, nelle tre navate, si trova affatto indipendente dalla parte che si trova al disotto della orizzontale *M D;* per cui si può ricavarne la seguente conclusione, che rispetto alle spinte dirette degli archi e delle vôlte nella Certosa, nè le murature trasversali che suddividono le cappelle, e tanto meno i massicci contrafforti che conterminano tali muri, hanno la benchè minima efficacia statica: la loro demolizione non comprometterebbe la stabilità delle vôlte. Ed è pure ovvio il constatare come i muri trasversali delle cappelle, per poter avere realmente una funzione come elemento statico, avrebbero dovuto sopraelevarsi secondo la linea *a b*, in modo da contrastare le spinte della vôlta *H b*; e come, per contrastare le spinte della vôlta maggiore, si sarebbe dovuto sopralzare i muri trasversali delle navi minori oltre la linea della copertura di queste navi, sino alla linea *c d*. Si deve quindi concludere che, mentre nella disposizione in-

terna delle tre navate, erette dopo il 1450, si rispettarono le proporzioni del tracciato stabilito al momento in cui si iniziarono le fondazioni nel 1396, nel sistema statico delle vôlte e della copertura venne invece introdotta una radicale trasformazione, per cui chi osserva la struttura esterna della chiesa della Certosa, anzichè trovare la disposizione di contrafforti od archi rampanti, accennanti alla struttura interna delle vôlte, vede il motivo dei loggiati ricorrenti sotto le cornici, sia delle navate minori che della navata maggiore, motivo che rappresenta un ritorno alle tradizioni architettoniche dell' arte lombarda, pur essendo un elemento affatto decorativo. Infatti, esaminando la sezione schematica già accennata, a pag. 44, è facile il constatare come quei loggiati abbiano dovuto svolgersi in modo affatto inorganico, e cioè in strapiombo rispetto l' allineamento dei piloni e delle pareti della navata, richiedendo la disposizione di archi ribassati che ne riportano il peso sui piloni. Nel capitolo seguente si esporranno le ragioni di questa radicale modificazione dell'organismo costruttivo: quì, per terminare lo studio organico della Certosa, basterà fare qualche altra osservazione sulla struttura interna del tempio.

*
* *

È noto come una delle caratteristiche nell'organismo delle chiese lombarde, consista nella disposizione planimetrica dei piloni delle navate, la quale si collega intimamente allo sviluppo organico delle vôlte: la figura geometrica determinante la sezione orizzontale dei piloni, si può decomporre nei vari elementi che devono costituire il sistema delle vôlte, poichè vi troviamo i quattro piedritti su cui si impostano le arcate trasversali e longitudinali che determinano le navate, ed i quattro piedritti, di minore

dimensione e disposti in senso diagonale, che sono destinati ad assumere, al disopra dell' imposta della vôlta, l'ufficio di costolature, o nervature corrispondenti alle intersezioni degli spicchi sferici delle vôlte stesse: è questa la disposizione che si vede nel Duomo di Milano, dove questi otto piedritti a forma circolare si raggruppano intorno ad un nucleo centrale a sezione cilindrica, di modo che nel complesso del pilone, si ha l'aspetto di un massiccio fusto di colonna, rinforzato da otto nervature, le quali al disopra del capitello irradiano per formare lo scheletro delle vôlte.

Le basi dei piloni nel Duomo di Milano presentano una grande analogia con quelle dei piloni nella Certosa, non solo nel contorno planimetrico costituito da otto archi di cerchio (vedi figura), ma anche nel profilo delle modanature, di carattere gotico; il che, se si presenta normale per il Duomo di Milano essendo in relazione al carattere decorativo del tempio, non lo è altrettanto per la Certosa, dove sono più immediati gli accenni a forme prettamente lombarde, od anche del rinascimento. Ad ogni modo questa lieve dissonanza ci conduce sempre più a ritenere che, quando si ripresero i lavori dopo il 1450, già era stata derminata la forma dei piloni, e fors' anche iniziata in qualche punto la base di questi: la sezione adottata per il fusto dei piloni non riprodusse però il tipo di quella del Duomo, nella sua forma originale di piloni a fascio, ma si accostò alla tradizione lombarda, per modo da riprodurre la sezione

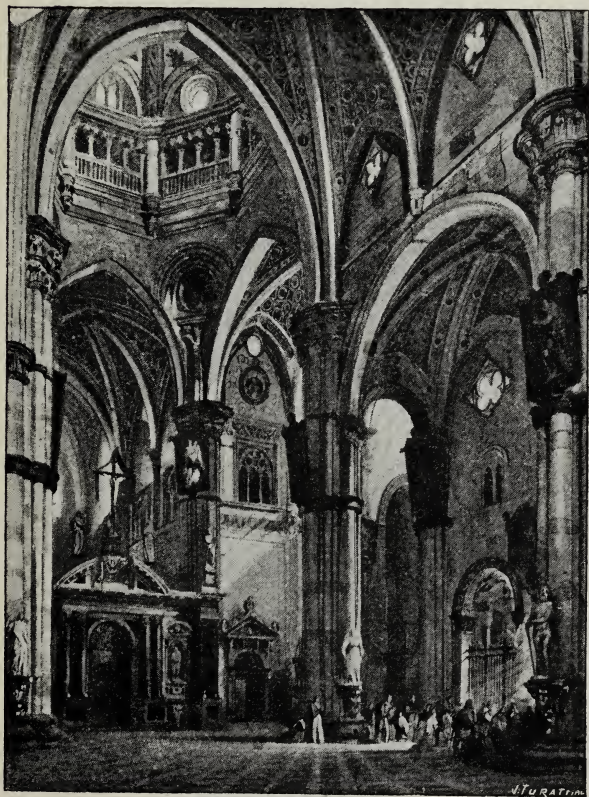
Sezione dei piloni della chiesa.

dei piloni nelle basiliche a vôlta, quali troviamo, ad esempio, nella basilica di S. Ambrogio. Come conseguenza di tali modificazioni, si dovette nella struttura delle vôlte, ricorrere a particolarità le quali per sè stesse non producono una impressione sgradevole, concorrendo anzi ad una certa originalità di struttura, ma non cessano perciò di presentarsi come ripieghi: e questi dovettero forse riuscire meno accetti al momento stesso della loro adozione, di quanto possano oggi sembrare a chi, esaminando la costruzione, vi può riscontrare una certa unità e regolarità di disposizione, ottenuta molto opportunamente colla decorazione policroma delle vôlte. L' architetto Cesare Cesariano, che al principio del secolo XVI si era fatto, in modo teorico, il propugnatore delle regole vitruviane, nel fare una critica dell'organismo costruttivo medioevale, non esitava a comprendere nel suo biasimo la Certosa " maxime li Monaci Cartusiensi in lo agro Papiense: quali non già per impotentia, ne per auaritia, *ma per le male Symmetrie* haver commiso molti gravi errori „.

Non può certo riescire facilmente spiegabile il fatto che nel sistema delle vôlte per la navata maggiore — divise in campi perfettamente quadrati, che si prestavano allo svolgimento normale della vôlta a crociera — siano state introdotte, oltre alle nervature diagonali, due altre affatto superflue organicamente, disposte in senso trasversale: tali nervature, obbligate a terminare con un capitello pensile al di sopra delle arcate che dividono la navata maggiore dalle minori, potrebbero presentarsi come un elemento organico, qualora all'estradosso della vôlta corrispondessero gli archi di contrasto o gli speroni in conformità al concetto organico, mentre come oggi si presentano, non fanno che suddividere, senza alcun vantaggio statico, due spicchi della vôlta maggiore,

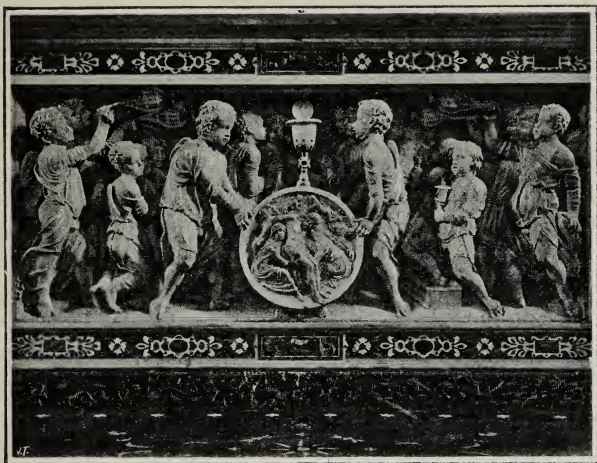
LA CERTOSA DI PAVIA.

La navata trasversale.

CERTOSA DI PAVIA.

INTERNO DELLA CHIESA.

(Da un acquarello del prof. LUIGI BISI. — Anno 1840.)

complicando la costruzione e frazionando la decorazione delle vôlte: lo stesso inconveniente si ripete e si fa più manifesto per le navate minori, nelle quali si sarebbe potuto svolgere regolarmente il tipo della crociera a pianta rettangolare, mentre si venne ad aggiungere, alle nervature diagonali, un'altra per sè stessa superflua, la quale suddivide lo spicchio di vôlta corrispondente al muro della navata, e costituisce così un sistema di vôlta zoppa. *(Vedi l'interno della chiesa, a pag. 49.)*

Anche la navata trasversale, benchè non sia fiancheggiata da navate minori, offre qualche indizio di poca corrispondenza fra la disposizione planimetrica e lo svolgimento delle vôlte: ma poichè per questa parte della chiesa, la disposizione planimetrica non può essere considerata come la originaria, così rimandiamo al seguente capitolo le ulteriori osservazioni riguardo le caratteristiche costruttive della Certosa.

CAPITOLO IV.

Ripresa dei lavori della chiesa — Giovanni e Guiniforte da Solario — Bartolomeo Gadio, Antonio Riccio da Verona, Benedetto da Firenze — I Zavattari — Giovanni Antonio e Protasio Amadeo — Bartolino e Bartolomeo da Pavia — Vincenzo Foppa.

e vicende politiche che seguirono la morte di Filippo M. Visconti — avvenuta nell'agosto del 1447 — non ebbero, per la Certosa di Pavia, le tristi conseguenze che si verificarono per la Cattedrale di Milano: e invero, le continue agitazioni popolari che, durante i trenta mesi della Repubblica Ambrosiana, cagionarono un grave perturbamento nella prosecuzione del Duomo, non influirono sui lavori della Certosa, poichè i certosini, per la stessa vicinanza alla città di Pavia — la quale aveva senza alcuno indugio aderito al governo di Francesco Sforza — poterono sfuggire alle mole-

stie di quel governo popolare. Così noi vediamo che nel 1448 si lavorava ancora ad una " *Capeleta juxta cameram portinarii monasterii* „.

Nel febbraio del 1450, Francesco Sforza riusciva a farsi accettare dai milanesi come il diretto successore di Filippo Maria, di cui aveva sposato l'unica figlia legittima: il nuovo Duca, sistemate alla meglio le faccende politiche, non esitò a comprendere come, per rafforzare nel popolo la persuasione che il governo suo fosse la naturale continuazione del dominio Visconteo, potesse validamente contribuire il proposito di condurre a termine le opere che i predecessori suoi avevano intrapreso, o aiutato; cosicchè, mentre in Milano spingeva il popolo a decretare la riedificazione del Castello di Porta Giovia — dal popolo stesso demolito pochi mesi innanzi — e riconfermava tutti i privilegi per la fabbrica della Cattedrale, Francesco Sforza non dimenticò di rianimare i lavori della Certosa, affrettandosi a riconfermare anche a questa tutti i privilegi concessi dai Visconti.

Come primo effetto di questo nuovo periodo di attività, assicurato dal ristabilimento del Ducato, noi troviamo che, coll'anno 1451, le provviste dei materiali da fabbrica per la Certosa assumono una speciale importanza; infatti, in data 11 agosto, certo Giovanni Antonio Mezzabarba si impegnava a fornire, entro l'anno, al monastero, 75,000 mattoni a L. 4 e soldi 4 il migliaio, ed altri 100,000 da consegnarsi entro il 1452: al tempo stesso si stabiliva una fornace nel parco, vicino alla Certosa, per avere il maggior numero possibile di mattoni, al minor prezzo di L. 3 e soldi 4 al migliaio.

Le celle dei monaci, i refettori, l'infermeria, la libreria e gli altri locali annessi al monastero erano ormai a buon punto, per cui si affacciava propizia la occasione di dare un maggior impulso ai lavori, col

riprendere la costruzione della chiesa, che da oltre mezzo secolo era rimasta alle fondazioni. A tal uopo Francesco Sforza, nel settembre 1450 — poche settimane dopo il suo solenne ingresso in Milano — spediva alla Certosa l'architetto Giovanni da Solario, il quale era stato in quei giorni nominato ingegnere della fabbrica del Duomo di Milano, carica che egli aveva precedentemente sollecitata, ma invano, in causa dei disordini della Repubblica Ambrosiana.

Lo scopo della visita di Giovanni da Solario alla Certosa viene attestato da una nota nei Registri delle spese per il Monastero, dall'anno 1450 al 1454 “ *item pro expensis factis per unum famulum nostrum qui associavit magistrum Johannem de Solario, qui venit ad considerandum edificium ecclesie fiende* „. Si trattava quindi di riprendere effettivamente gli studi per la chiesa.

Un motivo particolare spingeva a ciò i Certosini. Da pochi mesi Francesco Sforza era stato eletto a Duca, e già i monaci si trovavano esposti a pressioni affinchè le rendite, che G. Galeazzo aveva loro assegnato per la fabbrica, fossero distribuite ai poveri: le pressioni venivano specialmente da Pavia, incoraggiata a ciò dalla circostanza che il nuovo Duca doveva nutrire una particolare deferenza per quella città, che fin dai primi giorni del governo della Repubblica Ambrosiana, aveva ambito di passare sotto il dominio dello Sforza, anzichè allearsi coi milanesi “ per le stranie domande gli erano facte da costoro „.

Una bolla di Nicolò V intervenne fortunatamente in favore dei Certosini, minacciando la scomunica a coloro che avessero osato di molestarli, e di impedire loro la completa esecuzione della volontà del fondatore: e lo stesso Sforza, allorquando nel 1452, per far fronte alle spese di guerra contro i Veneziani, dovette imporre al clero una tassa, o “ nova subventione „ gravando di 1190 ducati d'oro il clero

pavese, si ritenne in obbligo di esonerare da tale imposizione il Vescovo di Pavia e la Certosa. Questa circostanza può spiegare come i monaci, a meglio difendere i diritti sulle rendite loro assegnate, si accingessero definitivamente alla costruzione della chiesa.

Qualche lavoro deve essere stato avviato senza indugio, poichè nel 1452 già troviamo che Giovanni da Solario era rimunerato per la fabbrica della chiesa, e per lo stesso titolo anche Cristoforo da Conigo, l'architetto che, cinquantasei anni innanzi, aveva assistito alla cerimonia della prima pietra della chiesa, di cui aveva fatto i disegni assieme a Giacomo da Campione: così il concetto originario della costruzione ha potuto essere trasmesso direttamente, da uno dei primi architetti, a quel Solario che, assieme al figlio Guiniforte, era destinato ad attuarlo. I registri delle spese menzionano alcuni pagamenti di pietre lavorate per la chiesa, a partire dall'anno 1453, anno nel quale veniva nominato architetto della Certosa Guiniforte Solario, che poco prima era stato assunto in servizio anche dai deputati alla fabbrica del Duomo di Milano, in sostituzione del defunto Franceschino da Canobbio.

Francesco Sforza, verso la fine del 1454, mostrava l'intenzione di accompagnare, in una visita alla Certosa, vari ambasciatori alla Corte di Milano: il segretario ducale, inviato ad annunciare tale visita ai Certosini, scriveva in data 5 novembre " io fui oggi a la Certosa et dixi al Priore et a li altri monaci de lo andare de la S. V. cum li magnifici Ambasciatori sabbato matino proximo, del che ne presero grandissima consolatione et piacere, et subito dettero ordini a ricevere la S. V. quanto più honorevolmente li fosse possibile: mandando da per tucto a cerchare robbe et dandose da

fare assai: et invero aspectano la S. V. cum grandissimo desiderio „. La visita degli Ambasciatori ebbe luogo il giorno 12 novembre, prendendovi parte, anzichè il Duca, il figlio primogenito Galeazzo M., che allora aveva soli dieci anni: lo stesso segretario Andrea da Foligno ne riferiva a Francesco Sforza in questi termini: " Questa matina lo Ill. Conte Galiazo et questi magnifici Ambasciatori, accompagnati dal Podestà et da notabili cittadini, se ne andasseno a la Certosa, havendo havuto per via alquanto piacere in vedere correre a lepore. Et da quilli frate priore et altri frati furono recevuti cum jocundo viso et grata cera. Et intrati prima in chiexa, se ne andarono a disenare, magnando separatamente il Conte Galiazo da li Ambasciatori: et per Dio Signore li fo tanta abondantia de robba et tanto varie vivande et imbandisone, che non se poteria credere. Dappoy gli furono monstrate le celle et il monasterio tucto. „

Fino dai primi anni del dominio di Francesco Sforza, venivano eseguiti alcuni lavori di pittura per parte di quei Zavattari, noti per le decorazioni murali nella cappella della Regina Teodolinda in Monza: ai 31 di marzo 1453 si fa menzione, nei registri di spese, di un pagamento a " *M. Ambrogio pictori pro pictura crucis cymiterii* „ il quale Ambrogio era uno " *de Zavattariis* „ come risulta in altra annotazione del 19 aprile, nella quale viene citato anche " *M. Gregorio Zavatario pictori mediolan.* „: nel mese seguente viene menzionato " *M. Francisco de Zavatariis pictor in Mediolano* „. Sono tre pittori di cui in questi ultimi anni si poterono rintracciare altre notizie: l'Ambrogio lavorò al Duomo di Milano dal 1456 al 1459 per le decorazioni di una vôlta, e per quelle di una cassetta per elemosine: Gregorio lavorò nel 1477 al santuario di Caravaggio, e nel 1479 alla distrutta chiesa di S. Margherita in Milano, assieme a Francesco.

Delle pitture eseguite dai Zavattari alla Certosa non rimase alcuna traccia, come non ne restò in Milano e a Caravaggio: la sola opera che ci può attestare del loro valore, è la ricca serie di composizioni relative alla vita della Regina Teodolinda, che si ammirano ancora nel Duomo di Monza.

el primo decennio del dominio di Francesco Sforza, i lavori non dovettero però essere spinti con grande alacrità, sebbene i registri per le spese dell'anno 1458 ci segnalino vari “*lapicida*„ come Gasparo Cacia, Cresolo da Castello, Francesco de Marazis, Bernardo da Bergamo, Aluisio da Como, Jacobino da Besozzo.

Argomento per confermarci nell'opinione che i lavori trovassero qualche ostacolo — forse dipendenti da conflitto di opinioni fra il giovane Gui-

niforte Solario e il Cristoforo da Conigo — che nel 1458 figura ancora sui lavori, e doveva aver varcato gli ottant'anni — è il fatto che nel 1461, ai 14 di luglio, il Duca inviava alla Certosa il nobile Bartolomeo Gadio — il celebre architetto del Castello di Milano, che godeva la particolare fiducia del Duca, dal quale era stato nominato, nel 1454, Commissario generale dei lavori nel Ducato; e il Gadio veniva spedito appunto perchè provvedesse al bisognevole per la ripresa dei lavori. È a credere che i lavori eseguiti in quei primi anni del dominio di Francesco Sforza, si riferissero all' innalzamento dei piloni delle navate, poichè è solo nel 1462 che vediamo i fratelli Vanetto e Cristoforo da Mandello iniziare la fornitura dei *bottazzoli*, ossia le pietre lavorate in curva per fare gli archi e la nervatura delle vôlte: trattavasi certamente delle vôlte corrispondenti alle navate minori, giacchè è solo nel 1463 che il Cairate da Lecco lavorava i capitelli a fogliami " pro mediis pillonis „ e con Giovanni da Como eseguiva i capitelli per la sagrestia: l' anno dopo Cristoforo Mantegazza, Antonio da Monza, Corradino de' Monti, Bartolomeo da Olgiate tagliapietre, ed i magistri Cristoforo de' Luoni e Simone da Pavia, fornivano altri bottazzuoli e pietre lavorate a filo per le pareti delle navate.

Il Guiniforte Solario, che per molti anni ebbe la direzione di questi importanti lavori — ed una parte notevole, come vedremo fra breve — non cessò per questo dal rimanere al servizio del Duomo di Milano, figurando nei registri della fabbrica dal 1459 al 1480.

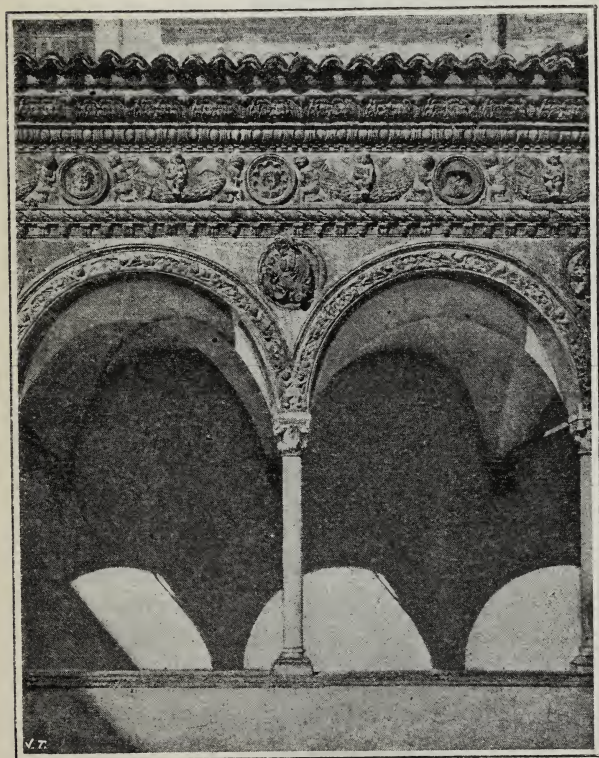
Nel 1464 il Solari veniva rimunerato " *pro scalis fiendis, pro cantono et pro certis stellis factis in Mediolano* „ le quali stelle dovevano essere quelle disposte come decorazione alle serraglie delle vôlte, che tuttora si veggono: la menzione che le stelle erano state fatte a Milano, conferma la circostanza

del contemporaneo servizio prestato dal Guiniforte Solario, tanto a Milano, che alla Certosa.

ltri artisti, fra cui alcuni destinati a salire più tardi in fama, lavoravano intanto al compimento dei due chiostri: come si vide nella perizia fatta da Marco da Crema, il lavoro delle celle era stato condotto quasi a termine, senza però che si fosse provveduto alla costruzione dei porticati destinati a recingere i chiostri ed a collegare fra loro le celle, i refettori e le sacrestie: i muri, che dovevano reggere le colonnine dei porticati, erano rimasti incompleti nell'anno 1401.

Già nel 1463, il Guiniforte Solario si era procurato dalla fabbrica del Duomo di Milano " *19 centenara* " di marmo " *pro faciendo capitelos claustri magni* " alla Certosa: e in quell'anno, ai 28 di settembre, venivano rimunerati M. Johanne de Caijrate e Antonio da Lecco " *pro manifactura capitellis duobus a cantono pro claustrino parvo, a L. 10 pro quolibet* ": l'anno dopo, Rinaldo de Stauris, da Cremona " *magister ab intaliis* " — cui il Duca aveva rilasciato nel 1461 un salvacondotto per venire a Milano colla famiglia — figura fra gli artefici della Certosa, venendo rimunerato " *super ratione laborerii claustrini a foliamine* ". Ci sembra quindi attendibile l'attribuire a questo artista intagliatore in legno l'esecuzione degli svariatissimi modelli, che hanno servito per la ricca ornamentazione in terra cotta delle arcate e delle cornici, tanto del piccolo chiostro, quanto del grande, per il quale il Rainaldo figura di aver lavorato nel 1465 assieme a Cristoforo Mantegazza.

In questo stesso anno, lavorava per la Certosa " Magistro Rizo de Verona " il quale viene rimunerato per la fornitura " *certarum columnarum rubearum* " nelle quali è facile ravvisare le colonne in

marmo rosso di Verona, che si alternano con quella in marmo bianco a sostegno delle arcate del grande chiostro.

ARCATE DEL CHIOSTRO PICCOLO.
(Decorazione in terracotta di RINALDO DE STAURIS — 1464.)

Questo "Rizo de Verona„ non è altri che il celebre Antonio Rizzo, dapprima scultore, più tardi architetto della Serenissima, per la quale ebbe a lavorare e

scolpire, sia per il prospetto del Palazzo ducale fronteggiante la scala dei Giganti, opera sua in collaborazione dei Lombardi, sia per le fronti interne ed esterne del fabbricato prospiciente il canale. Nello stesso anno 1465, il Rizzo veniva pagato “ *pro collonelis capitelis et bassis, et pro cantonata una, cum capitelo et bassa laborata* „ : due anni dopo il Riccio forniva ancora dei marmi, che gli venivano pagati “ *pro manus priori venetiarum* „ il che ci indica come l'artista, a quell'epoca, si trovasse già a Venezia.

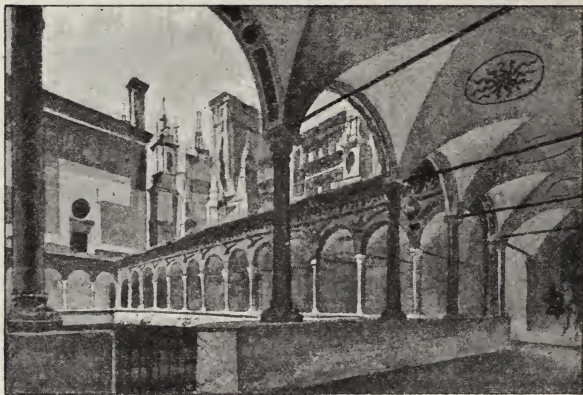
CHIOSTRO GRANDE.
(Terrecotte di RINALDO DE STAURIS.)

Un altro architetto interviene a quell'epoca nei lavori della Certosa, ed è quel Benedetto Ferrini da Firenze, che si trovava al servizio del Duca per la costruzione del Castello di Milano, cui attese per molti anni; in-

fatti, in data 7 ottobre 1469, il Commissario generale Bartolomeo da Cremona dava al Duca voto favorevole riguardo la richiesta dei frati della Certosa, che " per certi hedificii fanno fare nella loro chiexa, Magistro Benedetto da Fiorenza andasse due volte il mese a dicta Certosa, finchè dicti hedificii fosseno conducti a perfectione, senza prejuditio et disconzo delli lavoreri quì (del Castello di P. Giovia) andando luno dì et tornare l'altro ".

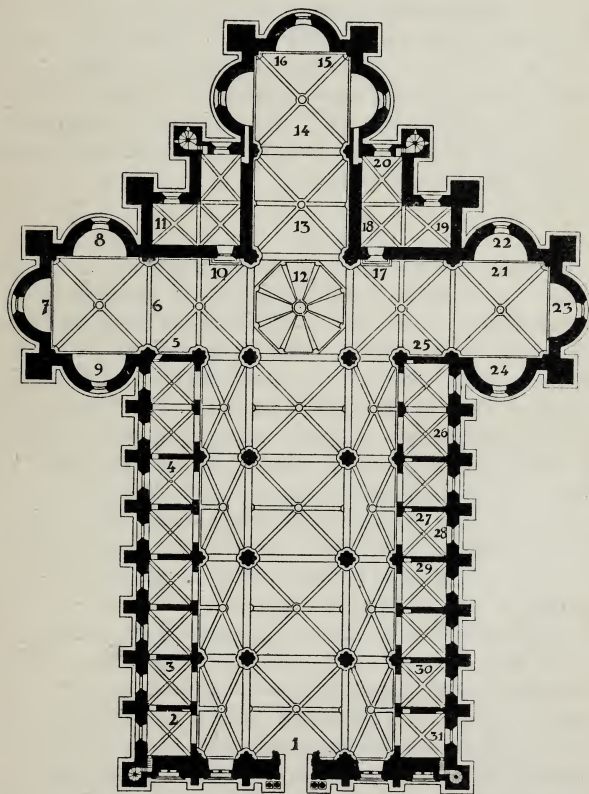
Un altro artista — che doveva assicurarsi un nome nella storia dell' arte nella seconda metà del secolo XV — troviamo alla Certosa a partire dal 1466, ed è Giovanni Antonio Amadeo. Il suo primo lavoro è il chiostro grande: più tardi lavora assieme al fratello pittore al chiostro piccolo, risultando da un rogito Gabba di Pavia, che " *Magister Protasius pictor et Jo. Ant. de Amadeis lapicida fratres f. quondam d.ni Aluysii habitator. Papie, promiserunt dare marmora pro ornamento et fulcimento straforato fiendo in claustrino parvo Chartusiæ papiensis* ": menzione importante, perchè ci indica un artista pittore sinora sconosciuto, fratello dell'Amadeo, e ci ragguaglia sui primi lavori fatti dall'Amadeo per la Certosa.

Altri pittori figurano, a quell' epoca, sui lavori: nell'anno 1465 " *M. Bertolino et M. Bartholomeo, omnes de Papia pictores* " venivano pagati per lavori " *in claustrino parvo* " i quali dovevano consistere nel fregio ornamentale che correva sulla parete di fondo del portico, all'altezza delle imposte delle arcate, e nei fiammanti che decoravano le vôlte a crociera, ora nascosti sotto l'imbianco, ma di cui ci rimane la indicazione in uno schizzo del Prof. Luigi Bisi, eseguito verso il 1838, e che interessa di riprodurre alla pagina seguente. *(Vedi anche pag. 33.)*

Ben più interessante ci si presenta la menzione che Vincenzo Foppa ebbe, nello stesso anno 1465, a dipingere nel chiostro grande “ *M. Vincentio de Fopa pictori, pro certis profetis factis pro claustro magno et certis aliis figuris, in summa L. 2* „.

Il Chiostro piccolo e il fianco della Chiesa.
(Da uno schizzo del prof. Luigi Bisi — Anno 1838.)

Come si disse al capitolo precedente, l’organismo della disposizione planimetrica della Certosa, nella parte corrispondente alla navata trasversale ed al coro, non si lega intimamente coll’organismo della parte anteriore delle navate e cappelle: notevole in particolar modo è la circostanza dei due piloni ai punti d’incontro delle navate minori colla trasversale (n. 5 e n. 25 della Planimetria a pag. 63), i quali non hanno il loro corrispondente nella parete opposta di questa navata trasversale, e per di più rimangono interrotti, senza alcun ufficio organico, all’altezza dei capitelli dei

CERTOSA DI PAVIA.

PLANIMETRIA.

(Vedi spiegazione dei numeri all' Indice delle Tavole.)

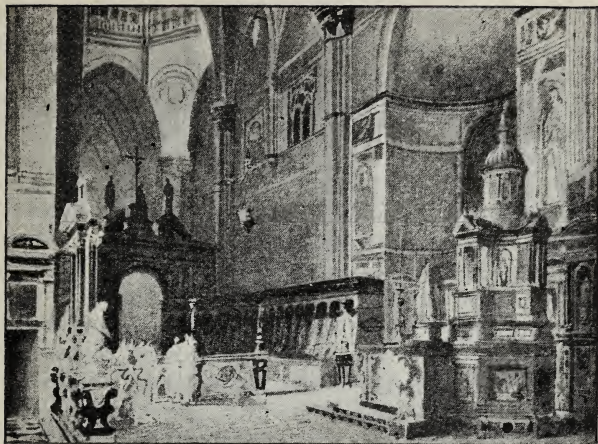
piloni maggiori, reggenti la cupola (Vedi Tav. III): questo fatto attesta una variante introdotta nell' organismo del concetto primitivo, in corrispondenza della navata trasversale, la quale variante consiste nella caratteristica disposizione di piccole absidi raggruppate intorno alle testate che conterminano quella navata ed il coro; tale disposizione si presenta come un ritorno alla tradizione lombarda, al pari dei massicci contrafforti angolari, due dei quali contengono le scale a chiocciola, eseguite dal Solari nel 1464 (*scalis fiendis pro cantono*).

Questa modificazione, così caratteristica nell'organismo planimetrico della chiesa, ha portato altresì la conseguenza di una modificazione radicale nella struttura delle navate, colla soppressione completa di tutto quel sistema di contrafforti, di archi rampanti, o speronature, per il contrasto dele spinte derivanti dagli archi e dalle vôlte, il quale risultava già indicato dalla disposizione planimetrica delle navate e cappelle. Anche queste modificazioni costruttive miravano a ricollegare l'organismo della chiesa colle tradizioni lombarde, sostituendo ai contrafforti ed alle speronature il motivo dei loggiati ricorrenti lungo le pareti esterne delle navate, sebbene tale sostituzione non avesse alcuna ragione statica, e fosse solo inspirata ad un concetto puramente decorativo. In tutta questa trasformazione, si deve ravvisare l'opera di Guiniforte Solari, che addetto, ancora in giovane età, alla costruzione della Certosa, ed assunto ben presto alla direzione dei lavori, potè — dopo la morte del vecchio Cristoforo di Beltramo, sostenitore del concetto originario, da lui iniziato nel 1396 — applicare liberamente quelle tendenze d'arte così originali, che verso la metà del secolo XV si svolsero come elemento di transizione fra l'arte

Decorazione della navata trasversale. — Testata di mezzodì.
Ambrogio Fossano, detto il Bergognone. (Anno 1490.)

medioevale, influenzata nell'ultimo suo periodo dalle tradizioni nordiche, e l'arte del rinascimento ravvivata dalle tradizioni classiche.

'architetto Guiniforte, che giovine di ventitre anni era entrato al servizio della Certosa, ebbe campo di dedicarvi gli anni migliori della sua vitalità artistica, lavorando abbastanza assiduamente durante un periodo di circa dodici anni; dopo di che, condotta a buon punto la costruzione della chiesa egli potè — senza abbandonare i lavori della Certosa — applicarsi a molti altri edifici religiosi e militari del Ducato di Milano: nel 1466 lo vediamo ai lavori della chiesa della Pace, e della sagrestia di S. Tecla nella cattedrale di Milano, e l'anno dopo alla costruzione del Camposanto dietro la stessa cattedrale: nel 1472 era incaricato di innalzare le fabbriche del Coperto dei Figini, sulla piazza del Duomo; nel 1474 prendeva parte ai lavori del Castello di Milano, e negli anni 1478-79 lavorava ai castelli di Galliate, Novara, ed al ponte di Alessandria: l'opera sua si svolse ancora nella chiesa di S. Pietro in Gessate, nella chiesa di S. M. delle Grazie, e nella chiesa della Rosa, ora distrutta, che fu l'ultimo suo lavoro: morto nel 1481 di soli 52 anni, egli ha lasciato una impronta di robusta originalità nelle numerose sue opere, fra le quali la Certosa di Pavia rimane senza dubbio come la più importante: giustamente egli si meritò l'elogio — contenuto in una patente ducale rilasciatagli da Galeazzo M. Sforza — che " senza di lui quasi nessun edificio pubblico o privato si ideava o si eseguiva „. E mentre il di lui figlio Pietro Antonio onorava in terra straniera il nome della famiglia Solari, iniziando in Mosca, secondo il disegno del Castello di Milano, la

fabbrica del Kremlin — sulla cui torre principale lasciò il nome: PETRVS . ANTONIVS . SOLARIVS . MEDIOLANENSIS . ANNO . NATIV . DOM . MCCCCLXXXXI K . JVNIJ — la figlia di Guiniforte andava sposa a Giovanni Antonio Amadeo, l'artista destinato a compiere, colla eccellenza dello scalpello, la fronte di quel tempio che rappresenta così un secolo di non interrotte tradizioni artistiche della famiglia Solari.

Coro e Altare Maggiore. (Disegno di L. Bisi.).

CAPITOLO V.

Il progetto di facciata di Guiniforte Solari — La prevalenza degli scultori — Successive modificazioni — Il lavoro della facciata assegnato a Cristoforo Mantegazza e G. Ant. Amadeo — G. A. Dolcebuono — Le vetrate: Antonio da Pandino, Cristoforo e Jacopo de Mottis — Ambrogio Fossano, detto il Bergognone.

La costruzione della chiesa era stata condotta innanzi con alacrità, tanto che, verso il 1473, già dovevano essere ultimate le coperture in piombo ed innalzati gli eleganti pinacoli sulle testate della navata trasversale e del coro: è a credere altresì che fosse già portata a buon punto anche la costruzione del tiburio, in corrispondenza all'incontro della nave longitudinale colla trasversale, poichè nelle vedute della chiesa in costruzione — scolpite o dipinte negli ultimi anni del secolo XV — si trova sempre indicato il tiburio, coi vari ordini di loggiette e cornici, e terminato con cupolino.

La parete esterna del muro di facciata era stata però lasciata affatto rustica, e ciò allo scopo evidente di potere, a tempo opportuno, concentrare sopra questa parte principale della chiesa ogni cura, e raggiungere così la maggiore ricchezza. Un disegno per questa fronte doveva ad ogni modo esser stato concretato, almeno nelle sue linee principali, e ne doveva essere indubbiamente autore il Guiniforte Solario, l'architetto che, avendo ripreso la costruzione della chiesa, ebbe a trasformarne — come si disse nel Capitolo antecedente — l'organismo originario. Possiamo riconoscere la composizione ideata dal Guiniforte, nel modello del tempio che G. Galeazzo presenta alla Vergine, quale si vede nell'affresco eseguito dal Bergognone nell'abside che chiude il braccio a nord della navata trasversale. (Vedi iniziale L, a pag. 27, e Tavola IV.)

A primo aspetto può sembrare strano che, sebbene quel dipinto del Bergognone non sia anteriore al 1490 — e quindi di un'epoca nella quale il disegno del Solari era già stato abbandonato — pure il pittore abbia voluto riprodurre egualmente tale concetto: e ciò deve sembrarci tanto più strano, di fronte alla tradizione la quale vuole che il Bergognone abbia avuto una parte, od una influenza notevole, nel concetto definitivo della facciata, adottato verso il 1491. Ma il pittore ha voluto forse, di proposito, porre nelle mani del fondatore il modello della chiesa secondo quel concetto, ch'egli probabilmente riteneva come l'originario, iniziato da G. Galeazzo.

Il motivo della fronte, quale si presenta in quel modello, è intimamente collegato colle linee dei fianchi: infatti le loggette ricorrenti lungo i muri delle navi minori e della mediana risvoltano orizzontalmente anche sulla fronte, e fra queste due loggette trova posto la finestra circolare che illumina la navata maggiore: la linea superiore della fronte, an-

che nelle tratte corrispondenti alle cappelle, termina a piani inclinati, secondo la pendenza dei tetti che si appoggiano al muro frontale, cosicchè tutta questa parte della facciata risponde all'organismo prettamente lombardo del corpo della chiesa: nella parte inferiore, il basamento dei fianchi risvolta sulla fronte, assumendo però maggiore ricchezza: la porta d'accesso è a pieno centro, e le navate laterali ricevono luce da finestre terminate pure a semicerchio, il cui vano è suddiviso da un colonnino a candelabro; infine due finestre circolari illuminano le cappelle aderenti alla fronte.

Abbiamo quindi una composizione architettonica interamente organica: ma tale concetto, sebbene offrisse alla decorazione scultoria un campo più vario di quello dei fianchi, venne giudicato troppo semplice, e non abbastanza suscettibile di quella ricchezza che, per due speciali ragioni, già si andava vagheggiando: poichè da una parte i monaci — i quali vedevano nella facciata l'ultimo lavoro di particolare importanza che poteva ritardare l'obbligo, da G. Galeazzo imposto, di convertire le entrate della fabbrica in elemosine — si sentivano stimolati a consacrare quanto più potevano dei loro redditi, nel lavoro della facciata; e dall'altra parte la numerosa schiera dei maestri scultori, che da anni lavoravano alla Certosa, ed a questa si era singolarmente affezionata, si sentiva stimolata a dare libero sfogo a quella perizia nello scalpello, che aveva saputo acquistare eseguendo i fogliami dei capitelli e delle cornici nell'interno del tempio. Basterà rilevare in questa schiera due “ *lapicida* „ Cristoforo Mantegazza e Giovanni Antonio Amadeo, due artefici che alla Certosa avevano cominciato — come già si vide — coi lavori più ordinari di tagliapietre, e che riuscirono a contendersi il primato nel periodo più fiorente della scultura lombarda. Il Mantegazza nel 1472 aveva già avuto oc-

casione di dar prova della sua perizia con qualche bassorilievo nell'interno della chiesa e nei fabbricati dei chiostri: l'Amadeo, ultimati i lavori all'interno della chiesa, si era assentato per breve tempo, verso il 1470, per eseguire la commissione del mausoleo del beato Lanfranco, nella chiesa a questi dedicata presso Pavia, e della cappella Colleoni a Bergamo; cosicchè faceva ritorno alla Certosa colla fama ormai assodata, non solo per la mirabile perizia dello scalpello, ma anche per la genialità della composizione architettonica.

Ben si può arguire quindi, come la semplicità della fronte ideata da Guiniforte Solari non potesse più sembrare, dopo il 1470, un campo abbastanza vasto per fornire lavoro a quella numerosa colonia di artefici, che era cresciuta e si era addestrata intorno ai lavori della Certosa; e noi dobbiamo altresì immaginare quale dovesse essere la sovraeccitazione del sentimento estetico, prodotta dalla unione e dalla continua comunanza di vita fra quegli artisti scultori, pittori, architetti che, quasi isolati dal mondo, dall'alba a sera si scontravano sui lavori, si osservavano a vicenda, si davano consiglio, o si criticavano, sentendosi completamente liberi nelle loro concezioni, poichè il tesoriere del Convento non accennava mai a preoccupazioni di mezzi, o limitazioni di spese.

Nel 1473, Filippo da Rancate, priore della Certosa, decidendosi a dar mano al lavoro della facciata, poneva gli occhi su Cristoforo ed Antonio Mantegazza, per affidare loro le opere in marmo occorrenti per tale lavoro: e ciò — dato il temperamento artistico dei Mantegazza, che a Milano avevano esercitato la professione dell'orafo — equivaleva ad abbandonare il concetto architettonico semplice e costruttivo del Solari, alla libera

interpretazione di artisti che, dalla stessa perizia già dimostrata, erano necessariamente portati a far prevalere la decorazione scultoria più fina e squisita, sulla composizione architettonica.

L'Amadeo, che si era indugiato alquanto intorno all'arca di S. Lanfranco, e si trovava occupato ancora alla cappella e al mausoleo Colleoni in Bergamo, venuto a notizia dell'allogazione dei lavori di scultura per la facciata della Certosa — fatta ai Mantegazza in data 7 ottobre 1473 — non tardò a far pratiche perchè fosse a lui pure riservata una parte del lavoro: e grazie all'interessamento del Duca Galeazzo M. Sforza, il Priore riusciva ad ottenere che i Mantegazza rinunciassero alla metà del loro contratto, che fu allogata all'Amadeo in data 20 agosto 1474. Malgrado questa gara, il lavoro della facciata non ebbe un sollecito avviamento: da una parte i Mantegazza venivano distratti da altri lavori, sia per il monastero della Certosa, sia in Milano — dove, esercitando sempre la professione dell'orafo, venivano, appunto

nel 1474, richiesti di fare la statua equestre di Francesco Sforza, in bronzo, commissione che i Mantegazza non poterono assumersi, e che doveva più tardi essere affidata a Leonardo da Vinci: d'altra parte l'Amadeo doveva attendere al compimento dei lavori per la cappella Colleoni in Bergamo: cosicchè fu solo nel 1478 che questi artisti poterono presentare al Priore, e sottoporre ai periti nominati da Guiniforte Solari, vari marmi lavorati: fra quelli presentati dall' Amadeo erano tre campanili, o guglie esterne, una porta per la sacrestia, quattro sacrari per le cappelle, il pozzo della foresteria, e quello per le celle nel chiostrino, due capitelli per la cappella doppia, *e una cornice di marmo morello per la facciata,* la quale deve esser quella che limita il grande zoccolo della facciata.

Nel gennaio 1481 moriva Guiniforte Solari, e poco dopo moriva anche Cristoforo Mantegazza, cosicchè il succedersi di altri architetti e di altri esecutori, contribuiva ad accelerare ancor più quella evoluzione, già per sè stessa rapida, che si andava compiendo nel carattere decorativo della fronte.

Non ci deve far meraviglia quindi, se nel decennio che ancor rimaneva per arrivare all' anno 1491 — epoca nella quale la soluzione della fronte ebbe a concretarsi definitivamente nella forma che oggidì ammiriamo — due altre soluzioni intermedie abbiano trovato modo di estrinsecarsi con modelli, di cui ci rimane un ricordo in due bassorilievi della Certosa. Primo, in ordine di data, va ritenuto quello che figura in uno dei bassorilievi del mausoleo di G. Galeazzo, rappresentante la cerimonia della collocazione della prima pietra (vedi figura a pag. 29): nella fronte di questo modello le linee orizzontali si accentuano

sempre più, mentre le linee inclinate di coronamento sono sostituite da quelle grandi volute di raccordo, che sono un motivo così caratteristico nel rinascimento, come lo è pure il coronamento semicircolare dello spazio centrale della facciata. L'altro concetto — raffigurato in un bassorilievo della porta del tempio — aggiunge la voluta di raccordo anche nei campi estremi della fronte, corrispondenti alle cappelle, accentuando sempre più la forma tipica del rinascimento, ed il relativo difetto di uno scarso collegamento della fronte colle linee dei fianchi. A quali artisti si possano attribuire queste due differenti soluzioni per la fronte della Certosa, non è facile dire: ma nel secondo concetto, la semplicità della composizione richiama tosto alla mente il Dolcebuono, che in quegli anni, secondo la tradizione, ebbe a dimorare qualche tempo a Pavia, dopo i lavori di S. Celso a Milano, e fu collega dell'Amadeo negli studi per il tiburio del Duomo di Milano. Certo si è che, fino al 1491, il lavoro della fronte rimase sospeso, anche in causa dell' assenza dell' Amadeo, causata dall' incarico avuto da questi, di attendere alla fabbrica del Duomo di Milano, benchè dai monaci gli fosse stata conservata la direzione dei lavori della Certosa.

Bassorilievo della facciata.

Interrompendo quì le vicende della facciata — le quali ci condurrebbero oltre il primo ventennio del

secolo XVI — prenderemo in esame gli altri importanti lavori, che nell'interno della chiesa si andavano compiendo negli ultimi anni del quattrocento.

ltimata la costruzione del corpo della chiesa, e mentre gli architetti e gli scultori si concentravano nei lavori ora accennati della fronte, i monaci non indugiarono ad affidare l'interno del tempio ad una nuova schiera di artefici: la decorazione delle volte, delle pareti delle navate e delle cappelle, gli altari, i trittici, i vetri istoriati alle finestre, le cancellate, gli arredi sacri, costituivano un nuovo campo aperto alle più varie e squisite manifestazioni dell'arte negli ultimi decenni del secolo XV: fra tutti, più urgente si presentava il lavoro delle vetrate, le quali in gran parte dovevano esser già compiute prima del 1480, come ci risulta dai pochi, ma importantissimi e preziosi avanzi, che attraverso a tante vicende giunsero fortunatamente a noi, ancora in discreto stato di conservazione. Di due artefici che lavorarono a queste vetrate ci rimane il nome collegato all'opera: così nella vetrata a colori di una delle cappelle di destra — quella dedicata a S. Siro — sotto la composizione di S. Michele Arcangelo, si legge “ *Antonius de Pandinus me fecit* „; e la vetrata del Lavabo, rappresentante S. Bernardo col demonio, conserva, assieme al nome dell'artefice, anche la data: “ *opus Christofori de Motis 1477* „.

Abbiamo quindi due altri artefici, i quali entravano nella schiera degli addetti alla Certosa, dopo aver lavorato al Duomo di Milano: il Cristoforo de' Motti, nel 1476 aveva eseguito per la cattedrale milanese una vetrata per conto del collegio dei notaj: ed alla Certosa è a ritenersi come opera sua anche l'altra vetrata di S. Gregorio Magno, nella navata trasversale,

fregiata coll'emblema, favorito di Galeazzo M. Sforza, dei secchielli, il che indicherebbe un lavoro non posteriore al 1476: si presenta pure come opera di Cristoforo de' Motti la vetrata della Vergine Annunciata, in una delle finestre della prima cappella di destra, nella quale pure si nota la impresa sforzesca.

Di un altro pittore in vetri, che lavorò alla Certosa, ci rimane il nome, se non nelle opere, almeno nelle memorie che giunsero sino a noi, ed è Jacopo de' Motti, fratello forse di Cristoforo, il quale lavorò dal 1485 al 1491.

Di lui è ricordato il lavoro di una pala per l'altare di una cappella, alcuni vetri colorati e le decorazioni alle vôlte delle cappelle, con medaglie di monache, certosini e profeti, che solo in parte hanno potuto sfuggire ai rifacimenti decorativi del secolo XVII.

Anche l'Antonio da Pandino apparteneva ad una famiglia di artefici, che aveva lavorato alle vetrate del Duomo di Milano, fin dal primo ventennio del secolo XV. Stefano da Pandino, padre forse di Antonio, si offriva, nel maggio 1416, ai deputati della fabbrica del Duomo per eseguire le vetrate della grande finestra absidale; più tardi, verso il 1448, eseguiva la vetrata sull'altare di S. Tecla, per commissione della confraternita degli speziali: la vetrata di Antonio da Pandino alla Certosa non reca la data, ma poichè le cappelle furono erette certamente dopo il 1452, così il lavoro non può essere anteriore a questa data.

el campo pittorico però, la Certosa di Pavia era destinata a trovare un largo contributo di nuove ricchezze d'arte, per opera di un pittore, che alla Certosa dedicò gli anni più brillanti della sua carriera artistica, e questi fu Ambrogio Fossano, detto anche il Bergognone. Artista dimenticato affatto nella gloriosa schiera dei

pittori del quattrocento, di cui il Vasari stese la vita, il Bergognone ci si presenta oggidì come uno dei pittori più caratteristici ed originali, in quel fortunato periodo dell'arte lombarda: dedicatosi esclusivamente a soggetti religiosi — con notevole preferenza per le Madonne in trono col bambino, e circondate da santi e devoti — egli trovò nella Certosa di Pavia il campo propizio per svolgere le sue attitudini e seguire le tendenze del suo sentimento: si può dire che il suo ingegno si sviluppò alla Certosa, poichè, chiamato a decorare, assieme al fratello Bernardino, le vôlte delle navate della chiesa, il Bergognone, dai medaglioni di santi e profeti, introdotti nella decorazione ornamentale delle vôlte, passò a frescare le pareti della navata trasversale, facendovi prevalere la composizione figurativa sulla parte ornamentale, per poi mostrarsi pittore, nel senso più assoluto della parola, colle preziose pale ed i trittici degli altari, e colle piccole tavole che i Certosini richiedevano al favorito loro artista, per animare la solitudine della cella, colla grazia ineffabile delle sue madonne: malgrado le manomissioni e i disperdimenti rimangono di questo artista, alla Certosa, oltre alle decorazioni delle vôlte e della navata trasversale, le due grandiose composizioni delle absidi della navata trasversale, e cioè l'incoronazione della Vergine, tema favorito del Bergognone, colle figure genuflesse di Francesco Sforza e Lodovico il Moro, e la presentazione del modello della Certosa alla Vergine, fatta da G. Galeazzo coi figli Gabriele, Filippo M. e Giovanni M. *(Vedi Tav. IV)*, molti frammenti delle decorazioni murali nelle cappelle, nel refettorio e nella dispensa: tre pale preziose fregiano ancora gli altari, assieme ai frammenti di un'ancona scomposta, ed una tavola nella sacrestia vecchia: le annotazioni di spesa ricordano altri affreschi ora scomparsi, ed altre tavole, che oggidì figurano in musei nazionali ed esteri, o andarono

PALA D'ALTARE NELLA CAPPELLA DEL CROCIFISSO.
(4ª di destra.)

AMBROGIO FOSSANO, detto il BERGOGNONE. (Anno 1490.)

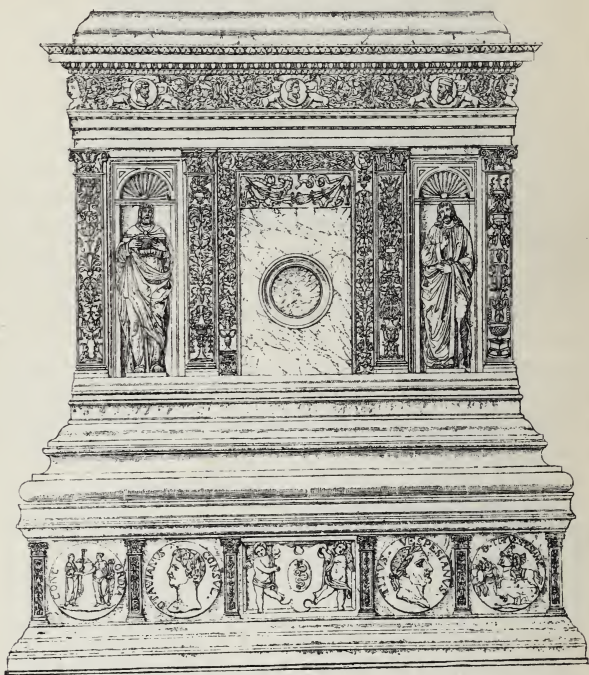
perdute. La vita artistica del Bergognone si era talmente immedesimata colla Certosa di Pavia, che la tradizione vuole oggidì ravvisare il suo intervento anche nelle vetrate, nelle composizioni per gli stalli del Coro e nella facciata, come avremo campo di accennare nel seguente capitolo.

La dimora del Bergognone alla Certosa dovette durare oltre un decennio e certo costituì il periodo più tranquillo e sereno della vita di questo artista, il quale nelle sue figure presenta sempre la nota di una dolce e riflessiva melanconia: là, in mezzo alla solitudine dei campi, animata solo dall' affacendarsi degli artisti che si addensavano intorno alla Certosa, come api intorno ad un alveare, il Bergognone dovette lavorare indefessamente per creare tanti tesori d'arte: alla piccola tavoletta di pochi centimetri quadrati, destinata alla cella del certosino, che vi voleva dipinto il proprio ritratto in atto di devozione dinanzi alla Vergine, il Bergognone alternava le grandi pale, ricche di figure in sfarzosi abbigliamenti, disegnate e dipinte con una meravigliosa esattezza di disegno ed intensità di colore; saliva sui ponti ad animare, con figure di santi, le ornamentazioni che il fratello Bernardino distribuiva sulle vôlte e sulle pareti: portava una nota di dolcezza nel locale di dispensa, colla figura della Vergine incorniciata da una ghirlanda di frondi e fiori, e nel refettorio dipingendo, nella serraglia della vôlta, la Vergine che allatta ii Bambino; si interessava agli intarsi del Coro, alla distribuzione decorativa della facciata, alle composizioni delle vetrate: artista, insomma, degno veramente di essere chiamato il beato Angelico dell'arte lombarda.

CAPITOLO VI.

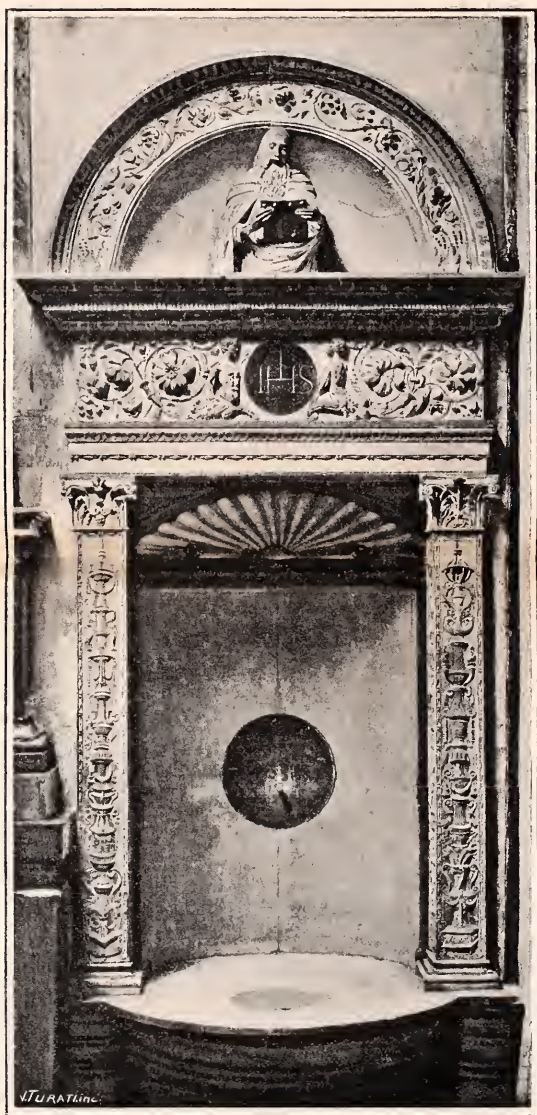
La ripresa dei lavori della facciata — Progetto definitivo — Intervento di Lodovico il Moro — Il Coro dei monaci e quello dei conversi — Bartolomeo Polli di Mantova, Pantaleone de' Marchi, Pietro da Vailate — Bartolomeo Montagna, il Perugino, Macrino d'Alba, e Bernardino Luini alla Certosa.

Le memorie manoscritte del Priore Matteo Valerio ci riferiscono che " l'anno 1491 " M. Gio. Antonio Amadeo scultore, prese " l'assunto di fare la facciata, di compa- " gnia di Benedetto da Porlezza, Gio. Stefano de Se- " sti e Antonio Romano, scultori parimenti. " Co- " minciarono la facciata della chiesa da terra fino al " primo cornicione, facendo historie con figure fino " al 1498 „. In base ai documenti, ci è dato di rettificare i succitati nomi degli artisti che assunsero il lavoro della facciata, poichè fra i principali collaboratori dell'Amadeo, nell'ultimo decennio del XV secolo, figurano Benedetto Briosco, Bartolomeo Antonio e Guglielmo della Porta da Porlezza, e il

romano Cristoforo de Ganti, unitamente ad una numerosa schiera di scultori, che avremo occasione di menzionare.

Basamento della Facciata

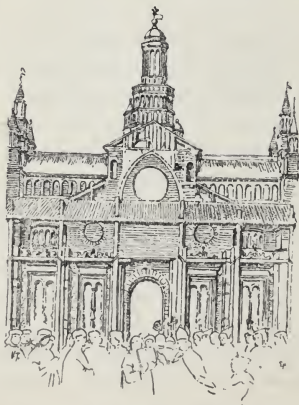
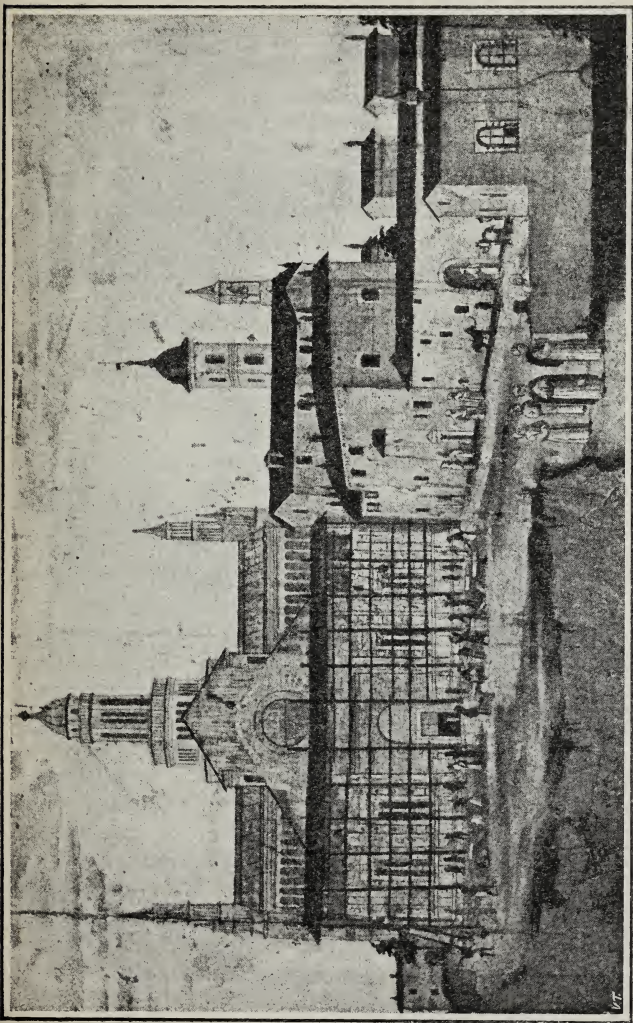
(Scoltura di Cristoforo Mantegazza e G. Antonio Amadeo.)

Secondo il P. Valerio, i lavori della facciata sarebbero stati ripresi a cominciare da terra, e quindi rifacendo tutto quanto era stato precedentemente iniziato: ed il disegno della facciata sarebbe stato fatto da Giacomo Antonio Dolcebono e Ambrogio Fos-

LA CERTOSA DI PAVIA.

Lavabo nella prima cappella di sinistra,
di Cristoforo Mantegazza.

sano, nel 1490. Tale attribuzione ci sembra attendibile, in quanto l'architetto Dolcebono abbia disegnato la nuova fronte nelle sue linee generali, sempre più discordanti coll' organismo dell' interno della chiesa, ed il pittore Ambrogio Fossano abbia ravvivata la semplicità della composizione del Dolcebono, per offrire maggiore campo alle eleganze dello scalpello verso la fine del secolo XV: il Bergognone, come si disse nel capitolo precedente, si trovava già da qualche anno alla Certosa — dedicando tutta la sua attività intellettuale, sia nel dipingere le tavole destinate agli altari ed alle celle dei monaci, sia nel decorare, assieme al fratello Bernardino, le vôlte della chiesa e le pareti delle cappelle — per cui si trovava nella favorevole condizione di poter intervenire anche nell' importante argomento della fronte; la perizia sua nella decorazione ci è attestata dalle composizioni architettoniche, ch' egli ebbe campo di svolgere nel fondo prospettico di molti dei suoi quadri.

Per la fornitura dei marmi occorrenti alla facciata, oltre alla provvista che veniva fatta direttamente a Carrara, si stipulava nel 1492 una convenzione coi deputati alla fabbrica del Duomo di Milano, allo scopo di avere i marmi di Candoglia, a lire 13 per " centenaro „ condotto alla ripa del Ticino, a S. Sofia; nel 1494 i Certosini dovevano sborsare lire 2500 per " le spalature et reparationi del naviglio grande e di Milano „ occorrenti ad effettuare il trasporto dei materiali per via navigabile, dal Lago Maggiore sino a Pavia: dal canto suo il Duca di Milano facilitava tale approvigionamento di materiali, coll' assicurare la esenzione di qualsiasi contributo, o tassa ducale.

u nell' ultimo decennio del XV secolo, che il lavoro della fronte della Certosa venne portato a compimento sino all'altezza della prima loggietta o " *corridore* „ esclusa però la decorazione della porta. Lo stato dei lavori a quell' epoca ci viene ricordato da due tavole del Bergognone, e da uno dei grandi bassorilievi fiancheggianti la porta della chiesa: nel fondo di una piccola tavola del Bergognone — che trovasi oggidì alla *National Gallery* di Londra — s'intravvede una parte della facciata in costruzione, riparata da un tetto provvisorio, a metà altezza delle finestre; in altra tavola, pure del Bergognone, rappresentante Cristo colla croce, seguíto dai Certosini, si scorge nel fondo tutta la fronte della Certosa, col lavoro delle quattro finestre a candelabro già progredito, e riparato da un tetto provvisorio posto sotto la finestra centrale circolare: è la stessa disposizione che si vede scolpita in un bassorilievo, a sinistra entrando in chiesa, di cui presentiamo il disegno.

Còmpito troppo difficile sarebbe il voler descrivere questa parte della facciata del tempio: la fantasia dell'artista scultore, assecondata dalla più geniale

La facciata della Certosa in costruzione — Anno 1495 circa.
(Da una tavola di Ambrogio Fossano — Museo Civico di Pavia.)

abilità di scalpello, ha fatto passare in seconda linea tutta la disposizione architettonica, svincolando questa dagli ultimi legami che il Dolcebuono aveva voluto conservare ancora colla struttura dei fianchi e dell'interno: il bisogno che gli scultori provavano di aumentare la superficie da decorare, la necessità di riguadagnare, con una grande massa di muro frontale, quella unità della composizione, che risultava soffocata dall'abbondanza e libertà dei particolari scultorii, spinse ad adottare, per la Certosa, un tipo di facciata ben più ampio di quanto fosse richiesto dall'organismo del tempio: così, le due campate estreme, corrispondenti alle cappelle — e che, per il loro limitato sviluppo in altezza, erano destinate a figurare come appendici alla facciata, anzichè parte integrante di questa — vennero intimamente incorporate colle campate intermedie, corrispondenti alle navate minori, sviluppandovi il motivo della finestra a candelabro, senza preoccuparsi della conseguenza che quelle due finestre estreme erano condannate ad essere un semplice motivo decorativo.

Uno dei medaglioni nel basamento.

Ma, quando si voglia sorpassare a queste ed altre disposizioni di ripiego, e si voglia altresì fare astrazione dalla eccessiva ricchezza — risultante a danno, sia delle linee d'assieme che del valore intrinseco delle varie parti — è indubitato che

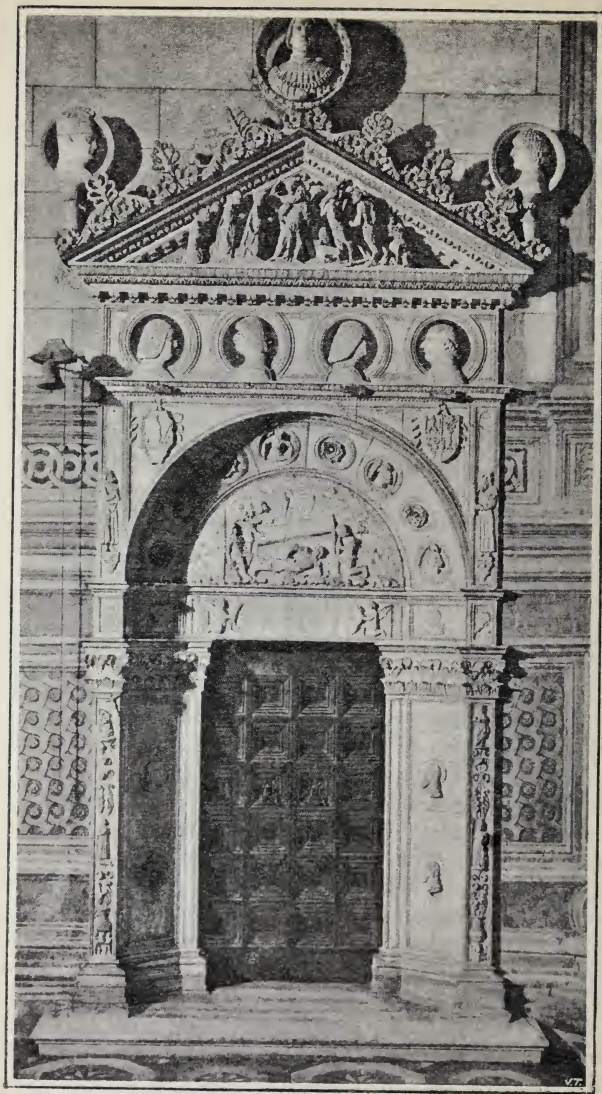
tutta quella ricca efflorescenza scultoria, la quale non lascia nuda la benchè minima porzione della vasta superficie, ci si presenta come una grande pagina di storia dell'arte, nella quale sono riassunte e condensate tutte le preziose caratteristiche della scoltura sul finire del quattrocento: lo zoccolo, colla serie di medaglioni di re, imperatori e personaggi storici (vedi pag. 84), ricavati in parte da monete, in parte da medaglie, attesta le fonti cui si inspirava l'arte in quel fortunato periodo: nella grande zona costituente il basamento, i soggetti ricavati dalla storia sacra e dal Vangelo, si alternano colle statue di santi e profeti, e colle medaglie copiate dall'antico: le quattro finestre — due delle quali, come già si disse, puramente decorative — rappresentano la massima sovraeccitazione decorativa, cui può arrivare un temperamento artistico abbandonato a sè stesso, senza preoccupazioni di interessi materiali, guidato da una percezione acuta e varia della bellezza plastica, ed assecondato da una abilità manuale prodigiosa; basta concentrare l'attenzione sopra qualcuna fra le colonne a candelabro, che dividono il vano delle finestre nella facciata, per constatare come la virtuosità della composizione e della tecnica d'esecuzione, abbiano toccato il massimo grado, e come solo per effetto di un sentimento estetico intimamente istintivo, quella virtuosità abbia potuto conservare, nell'assieme, tutta la efficacia di una vera opera d'arte. Ma, se tutto ciò ci colpisce, non minore meraviglia proviamo nel constatare il procedimento materiale di un lavoro artistico in sommo grado; l'opera della facciata era stata in parte assegnata all'Amadeo nel 1474 — come si disse al capitolo antecedente — e l'assegnazione era stata fatta con quelle formole ordinarie di contratto, che oggidì ci sembrano solo adatte e possibili per un lavoro costruttivo d'indole affatto comune; quest'opera, il cui grado di finitezza, ed il cui valore

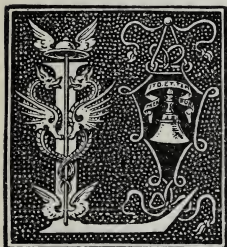
Porzione di candelabro di una finestra.

artistico complessivo non poteva certo sottostare, nè ad una perizia preventiva, nè ad una descrizione che potesse precisarne il costo effettivo, era stato aggiudicata mediante un appalto, le cui condizioni hanno potuto durare per 25 anni, e cioè fino al 1499, nel quale anno il contratto venne rescisso, con una regolare scrittura, nella quale si legge che " *Magister Joh.* " *Antonius de Amadeis, civis mediolani,* " *filius quondam domini Aloysii, nolens* " *amplius se intromittere nec impedire* " *de predicto laborerio* " *dicte faciate, sponte* " *renuntiavit et renuntial dicto instrumento* ". L' atto ebbe per testimoni Tomaso Cazzaniga, Giacomino Remigotti, Bernardino Pioltello " *picatores lapidum* " che vedremo figurare ancora nel lungo elenco degli scultori che lavorarono alla facciata al principio del secolo XVI.

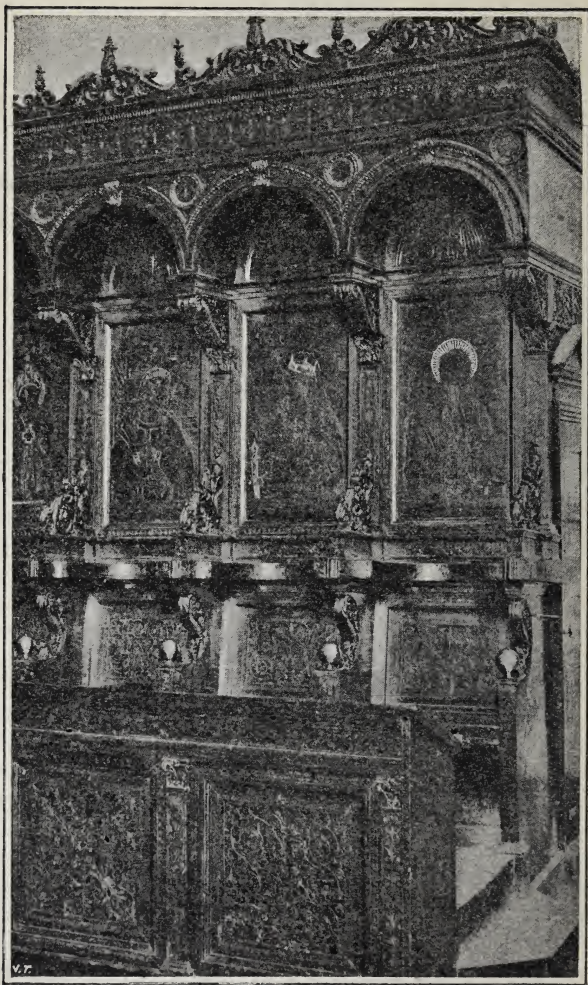
l lavoro della fronte però non distoglieva, nè i Certosini nè gli artisti, dal procedere al compimento dell' interno della chiesa; nel 1490 M. Rinaldo de Stauris lavorava al pavimento dell'altar maggiore e della chiesa: nello stesso anno, Alberto Maffiolo da Carrara — un altro artista, che si era aggregato alla colonia artistica della Certosa — eseguiva alcune medaglie per la porta d'accesso alla sagrestia vecchia, ed iniziava il lavoro più importante del Lavabo.

Lodovico il Moro non aveva attesa la morte del nipote Gian Galeazzo, duca di Milano, per esercitare, più che una ingerenza, una vera direzione nei lavori della Certosa; e invero la sua spiccata inclinazione a promuovere ed a favorire ogni manifestazione dell'arte, non poteva disinteressarlo alle sorti di un monumento, che attestava la potenza di quella famiglia Visconti, sulla quale il padre suo aveva innestato le sorti di casa Sforza: ed è in omaggio a questo interessamento del Moro per la Certosa, che il Bergognone — il quale già aveva dipinto la figura di Gian Galeazzo Visconti coi figli, in una delle testate della nave trasversa — ebbe nell'altra testata a dipingere, ginocchioni, dinanzi alla Vergine incoronata, Francesco Sforza e Lodovico, omettendo G. Galeazzo Sforza e Galeazzo Maria, quasi per riannodare più direttamente la discendenza di Lodovico il Moro col fondatore della Certosa. Una prova dell' intervento di Lodovico nei lavori della chiesa, ci è rimasta fortunatamente nel seguente passo di una lettera del Moro, scritta da Pavia il 12 giugno 1491, ed indirizzata ad Isabella d'Este: " essendo andato questi dì a la Certosa quì, el qual loco la S. V. ha veduto, et parendomi che 'l coro non fusse secundo la decentia del resto de lo hedificio, gli ritornai mo *(ancora)* heri l'altro, et lo feci ruinare, designandolo come haveva ad stare.„

PORTA DELLA SAGRESTIA VECCHIA.

Giov. Amadeo e Alberto da Carrara. (Anni 1475-90.)

In una di quelle gite alla Certosa, Lodovico il Moro era stato preceduto dalla consorte Beatrice d'Este, e da Isabella d'Aragona, moglie di Gian Galeazzo Sforza: entrambe erano andate incontro al Moro tutte vestite alla turchesca " de la qual foggia — scrive lo stesso Lodovico — è stato auctore la prefata mia consorte Beatrice „.

'opera alla quale Lodovico il Moro — secondo la citata lettera — si sarebbe interessato perchè avesse forma più conveniente e ricca, si riferiva assai probabilmente all' ordinamento degli stalli del Coro pei monaci, anzichè alla disposizione costruttiva della chiesa nella sua parte absidale: si presenterebbe quindi come lavoro dovuto alla iniziativa del Moro quella meravigliosa opera d' intarsio e d' intaglio, che ancor oggidì si ammira nel capocroce della Certosa. Dai documenti che ci pervennero, risulta però che quest'opera d' arte venne iniziata qualche anno prima delle suaccennate disposizioni di Lodovico.

Le prime notizie infatti risalgono ai 28 di aprile del 1487, poichè sotto tale data, con rogito del notaio Gabba di Pavia, venne stipulato un accordo con " *Magistro Bartholomeo Poli* „ per la esecuzione del coro. Questo artista, alcuni mesi prima, figurava già al servizio della Certosa, poichè nell'atto del 22 agosto 1486, rogato dallo stesso notaio, si dice che " Magistro Bartolomeo de Poli di Modena, figlio del fu Andrea, magistro di legname, detto della Pola, abitante in Mantova, confessa di aver ricevuto 25 ducati d'oro veneti dal Sindaco Certosino " *pro arra et parte solutionis sedium duarum pro choris monacorum*

STALLI DEL CORO DEI MONACI.

BARTOLOMEO POLLI, PANTALEONE DE MARCHI E PIETRO DA VAILATE.
(Anni 1487-1498.)

et conversorum „; oltre a ciò lo stesso artista si impegnava a fare una ancona in legno, il tutto nel termine di quattro mesi.

Fu certo per la valentia dimostrata da questo artefice, che i Certosini si indussero ad affidare a lui anche il lavoro più importante del Coro, che doveva essere di adornamento alla parte più ricca della chiesa. Per eseguire tale commissione, il Poli erasi stabilito alla Torre del Mangano, probabilmente nell'antica residenza provvisoria dei Certosini *(presentialiter habitat in loco Turris de Mangano*: Rogito 2 agosto 1488, notaio Gabba), ma fin dal principio insorsero alcune divergenze fra il Reverendo Padre Ugone, priore della Certosa, e l'artefice che si era assunto di eseguire anche alcune imposte di porta — forse quelle della sagrestia e del lavabo — e le cornici delle ancone dipinte " in ragione de ducati 8 per uschio e 30 per ancona „.

Cinque anni dopo il contratto stipulato per il Coro, il priore ed il Polli nominavano magistro Pantaleone de Marchi da Cremona — in sostituzione di frate Giorgio da Verona — per stimare il lavoro eseguito per il Coro, assieme a " Magistro Giacomo dei Crocefissi e Magistro Cristoforo de' Rocchi da Pavia „ l'architetto del Duomo di Pavia iniziato a quel tempo (Rogito 4 marzo 1492, notaio Gabba).

Fu in seguito a tale perizia, che Magistro Pantaleone de Marchi, figlio del fu Maestro Comino, si assunse di " fare lavorare e dare a sue spese le dodici figure degli apostoli ed altre figure ben lavorate polite ed ordinate, di buona tarsia e non dipinte, da porre nelle spalliere del Coro della nuova chiesa della Certosa, secondo i disegni di tali figure, che gli dovevano dare gli agenti a nome della Certosa, e ciò per un anno, ed al prezzo di L. 36 per figura, ossia spalliera, dando il Monastero il legname „.

uesta menzione riesce particolarmente interessante per il fatto che attesta l'intervento del Marchi nel lavoro del Coro, ed accerta come i disegni delle figure da eseguire ad intarsio venissero forniti direttamente dagli agenti della Certosa; il che risponde alla tradizione secondo la quale l'autore di tali figure sarebbe stato Ambrogio Fossano. Una ragione dell'intervento del Marchi si può trovare nel fatto che il Polli, a quell'epoca, ebbe a lasciare interrotto il lavoro, tanto che ai 12 di gennaio del 1492, i Certosini supplicavano il Duca perchè avesse ad impedire la partenza del Polli, prima che non fosse stata da lui ultimata la commissione avuta, essendo egli ancora debitore verso i Certosini di L. 1000, sulle 4000 che gli erano state anticipate. Un altro artista figura ripetutamente come collaboratore di quell'opera, ed è il M.° Pietro da Vailate, il quale già nel 1487 era intervenuto come testimonio in uno stromento rogato alla Certosa, e nel 1495 si era assunto di eseguire " le spalliere del coro, di prospettiva, colle figure diverse, a ragione di fior. 11 e un quarto per spalliera „.

Nel 1498, dopo più di 10 anni di lavoro, il coro dei monaci, eccettuata una piccola parte, si trovava ultimato conforme al contratto del 1487, e tanto l'artefice quanto i rappresentanti dei Certosini furono concordi sul prezzo e sul lavoro eseguito.

Il contratto del 1487 aveva allogato allo stesso artefice anche il coro dei conversi; ed a questo il Polli si era tosto accinto appena ultimato quello dei monaci, impegnandosi, con strumento 13 novembre 1498, a condurlo a termine sotto penalità e colla fidejussione del nobile Orfeo de Coffani in Mantova: dopo circa tre anni, due maestri in legname di Pavia, Pietro da Fogazza — autore del modello del Duomo di Pavia,

su disegno del Rocchi — e Stefanino de Bonis venivano eletti come rappresentanti del procuratore della Certosa a stimare " i lavori di varie maniere di legname, fatti da Bartolomeo, da porre in opera nel coro dei conversi „. In tale stima, promossa dallo scultore Benedetto Briosco, figurava come rappresentante del Polli il M.° Giacomo del Majno, che poco dopo si associava al Polli, e poscia subentrava a questi nella esecuzione del contratto per il coro dei conversi: infatti nel 1502, gli stessi Pietro Fogazza, e Stefanino de Bonis stimavano i lavori che Bartolomeo Polli, assieme al Del Majno, aveva fatto per il coro dei conversi, per bancali ed altri lavori in legno: pochi giorni dopo tale perizia, veniva stipulata una convenzione fra i Certosini e il M.° Giacomo del Majno, del fu Damiano legnaiuolo, per fare il coro dei conversi con prospettive, e cioè sedie numero 46, da terminare in due anni, al prezzo di 15 ducati aurei per ogni sedia. Il contratto veniva fatto in base ad una sedia già esistente nella chiesa, eseguita nel 1486, coll'avvertenza però, che il lavoro dovesse avere maggior ricchezza di prospettive: si conveniva altresì che, in caso di morte del Majno, il figlio di questi Giovanni Angelo avesse a continuare il lavoro: lo stesso del Majno si assumeva il debito di L. imp. 925 per i lavori già fatti dal Polli " pro ponendo in opera in dicto choro „.

Anche a questo coro dei conversi pare abbia lavorato Pantaleone de Marchi, il quale vi avrebbe lasciato il suo nome " *hoc est de Marchis Pantaleonis opus* „.

Le ulteriori vicende di queste due opere verranno esposte nel capitolo X; quì ci basterà constatare come, mentre il coro dei monaci potè giungere sino ai nostri giorni in buon stato di conservazione, non sia invece rimasta alcuna traccia del coro dei conversi, e nemmeno alcuna memoria, o ricordo della sua disposizione originaria.

Il desiderio di Lodovico il Moro, di fare della Certosa un santuario dell'arte risulta anche dall'interes-

AFFRESCO DI UNA DELLE CELLE (ora nel Lavabo.)

Bernardino Luini.

samento da lui dimostrato perchè le pale e le ancone degli altari fossero opera dei maestri pittori più re-

putati di quel tempo. Già nel 1490 Bartolomeo Montagna aveva dipinto la grande composizione della Beata Vergine fra i Santi, che si conserva oggidì nel locale della sagrestia nuova: poco dopo veniva dato al Perugino e a Maestro Filippo — probabilmente il Filippo Lippi — la commissione di dipingere due ancone per gli altari, e fin dal 1497 il priore della Certosa scriveva a Firenze per sollecitare l'invio delle pitture commesse: rispondeva certo Jacopo d'Antonio, abitante in S. Maria in Campo a Firenze, per dichiarare che il ritardo proveniva dal mancamento di denaro " che se " voi avessi mandato i dannarij che voi avevi a man- " darre, le tavole sarebbano presto fornite, imperoche " Maestro pierro perugino me n'ha regionato e mae- " stro Filippo ancora, e molto se meravigliano che " voi non abiate provveduto a questa opera „. Questa vertenza durò ancora per tre anni, poichè nel maggio del 1499, proprio quando il turbine di guerra già si addensava sulle sorti del Ducato di Milano, Lodovico il Moro si indusse a sollecitare una soluzione, scrivendo a Taddeo Vimercate " credemo che sapiate " el studio et cura quale havemo misso perchè el mò- " nastero della Certosa de Pavia fusse fornito et che " havemo exhortato el venerabile messer lo priore et " frati a che nelle picture, che se havevano fare per " devotione et ornamento della chiesa, cercassino de " havere persone electe et prestante ad farle; per la " qual cosa havendoli preposto uno certo Perugino et " uno magistro Philippo, pictori prestanti et optimi " nel mestero, quali stanno in quella citta, vennero " cum loro ad conventione che li havessino pingere " due ancone, et havendoli exbursato bona suma de " denari, pare hora che già siano passati tri anni et " poco effecto si veda de la perfectione de tale pic- " tura, il che ali frati et a noi porta molestia „. La lettera concludeva colla minaccia di reclamare la restituzione del denaro anticipato, quando le due an-

cone non fossero state consegnate “ in qualche honesto termine „.

L’ancona del Perugino venne effettivamente consegnata, ed è quella di cui rimane solo uno scomparto, essendo andate disperse le altre parti, come si dirà al capitolo X. Dell’ altra ancona, ordinata al pittore Filippo fiorentino, non abbiamo altra notizia, dopo quella lettera ducale.

Un’ altra pala d’altare veniva eseguita per la Certosa nel 1496 da Macrino d’Alba, e si conserva ancora nella Cappella di S. Ugone; pochi anni dopo anche il Bernardino Luini lasciava una traccia del suo soggiorno alla Certosa, frescando una Vergine col bambino in una delle celle del grande chiostro.

LA CERTOSA DI PAVIA.

Mausoleo di Gian Galeazzo Visconti.
Cristoforo Romano, Benedetto Briosco, Galeazzo Alessi, Bernardino da Novate.
(Anni 1492-1564.)

Parte superiore del Mausoleo di G. Galeazzo Visconti.

CAPITOLO VII.

Trasporto della salma di G. Galeazzo Visconti alla Certosa — Il primo suo monumento, dietro l'altare maggiore — Il Mausoleo definitivo, opera di G. Cristoforo Romano, e Benedetto Briosco — La consacrazione della chiesa — La salma di Isabella di Valois viene riunita a quella di G. Galeazzo — Prime trasformazioni dei chiostri e delle celle — La porta principale del Tempio.

Come si disse al capitolo II, Gian Galeazzo aveva ordinato, per disposizione testamentaria, che il suo corpo avesse a riposare nella Certosa da lui fondata, sotto ad un ricco mausoleo marmoreo, di cui egli stesso aveva voluto indicare la forma: ma più di un secolo dovette

trascorrere, prima che questa estrema volontà venisse completamente esaudita. Dopo essere rimasto insepolto, nel Castello di Melegnano, per alcuni giorni — durante i quali la notizia della morte del Duca era stata tenuta nascosta — il cadavere di G. Galeazzo venne trasportato all'Abbadìa di Viboldone, nel territorio di Milano. Le ulteriori vicende della salma del primo duca di Milano, non risultano molto sicure dai documenti che ci pervennero: i solenni funerali, celebrati in Milano il 20 di ottobre di quell'anno, erano stati compiuti senza la presenza del cadavere, che si trovava sepolto a Viboldone, e che solo più tardi — non sappiamo però precisamente in quale anno — venne trasportato a Pavia, nella Basilica di S. Pietro in Ciel d'oro: non ci risulta neppure se, prima di tale trasporto, il cadavere del Duca sia stato realmente custodito, per qualche tempo, nel Duomo di Milano, come risulterebbe da alcune annotazioni degli Annali di quella Fabbrica, secondo le quali, nel giugno del 1404, la cassa contenente i resti di G. Galeazzo sarebbe stata sospesa in fondo al coro, tra i due piloni, fronteggianti la grande finestra absidale, e ricoperta con drappo d'oro; mentre, in data del giugno 1421, si sarebbe effettuato un pagamento a certo Ambrogio Cornaggia, per aver fornito un baldacchino e dei panneggi intorno alla cassa — allo scopo di riparare dalla polvere il drappo d'oro — e per avere dipinto dodici stemmi, colle imprese e gli emblemi del primo duca. Non si può facilmente spiegare come mai, dopo esser stata collocata in posto d'onore nel Duomo di Milano, la salma sia stata portata a Pavia, nella Basilica di S. Pietro in Ciel d'oro: forse, in attesa che i lavori della Certosa permettessero di poter erigere il mausoleo del fondatore, si ritenne doveroso custodirne la salma nel maggiore tempio del Ducato, alla cui erezione lo stesso G. Galeazzo aveva largamente contribuito colla donazione della

cava di marmo di Candoglia: e forse, il lungo indugio a proseguire nei lavori della chiesa della Certosa, indusse a togliere la salma da un collocamento, che non poteva certo considerarsi come definitivo — quale era quello di essere sospesa in alto fra i due piloni del Duomo — per effettuarne il trasporto in quella basilica di Pavia, nella quale già riposava Galeazzo II, padre di Giov. Galeazzo, e Lionello d'Inghilterra, sposo di Violante Visconti. In quella basilica, ad ogni modo, il cadavere di G. Galeazzo rimase sino all'anno 1474, alla quale epoca Galeazzo M. Sforza si decise a sollecitare l'esaudimento dell'ultima volontà del suo proavo. Infatti i lavori della chiesa erano ormai giunti a tal punto, da permettere che vi si trasportasse il corpo del fondatore; ma pare che il Priore ed i frati agostiniani di Pavia, dopo la lunga custodia della salma del primo duca di Milano, mal si acconciassero all'idea di concederne il trasporto alla Certosa: tanto che Galeazzo Maria, in data 16 febbraio 1474, dovette scrivere a quei frati, per rilevare come fosse " *irreligiosus et magna infamia notandi* „ il trascurare le disposizioni dei defunti, e come egli non intendesse tollerare ulteriori indugi a che il corpo del suo proavo fosse con " *magnificas et solemnes pompas* „ trasportato nel tempio da lui fondato.

L'ordine era troppo categorico, perchè i monaci avessero a sollevare ulteriori difficoltà: d'altra parte i Certosini — che da tempo aspettavano di poter accogliere la salma del loro benefattore — già si tenevano pronti alla cerimonia: il che spiega come, non essendo ancora trascorsa una settimana dalla lettera ducale agli agostiniani di Pavia, già il Duca — che dapprima aveva dimostrato l'intenzione di assistere al solenne trasporto — ne autorizzasse l'esecuzione, rilasciando delle lettere per il Castellano di Pavia e per il Capitano del Parco, affinchè questi concedessero al corteo di attraversare la cittadella ed il parco

*
* *

l solenne trasporto si effettuò il 1.° di marzo: la cassa, che racchiudeva i resti di G. Galeazzo, venne levata dalla sepoltura nella chiesa di S. Agostino, e ricoperta di broccato recante le imprese di tutte le città che avevano costituito il dominio del primo duca di Milano; e dopo che fu celebrata la messa, e pronunciato un sermone in lode del defunto, la cassa fu recata processionalmente da sedici persone con cappa bruna, sotto ad un baldacchino portato da dottori della università e dai principali gentiluomini e cittadini di Pavia. L'itinerario fu il seguente: dalla chiesa al Duomo, quindi, per la via della Drapperia alla Piazza grande', e per la strada nuova alla Cittadella, uscendo da Porta S. Vito per attraversare il parco, e giungere così alla Certosa: precedevano tutti i frati osservanti e mendicanti della città, il clero coi canonici, abbati e monaci colle croci, i prelati, i rettori dell' Università cogli studenti, gli officiali e presidenti del Comune " vestiti di mesticia „ le corporazioni religiose colle loro insegne, ed il popolo che era accorso in folla, essendo stato " publicato lo dì de hogi per feriato „. Si calcolò a più di quattro mila le persone che seguirono il feretro sino alla Certosa " quali, pro majori parte, hanno disnato in quello monastero „.

Così, settantadue anni dopo la morte, veniva esaudita la volontà di G. Galeazzo; ma solo in parte, perchè, dal 1474 al 1562 circa, il feretro venne collocato in un monumento, il quale non rispondeva alle

Trasporto della salma di G. Galeazzo Visconti alla Certosa.
(Anno 1474.)

prescrizioni contenute nel testamento del 1397. Infatti il monumento nel quale venne definitivamente collocata la salma del Duca, fu iniziato solo nel 1493, e l'urna sepolcrale venne ultimata dopo il 1562; nel frattempo, la cassa venne disposta dietro l' altare maggiore, sormontata dalla statua equestre del Duca, come ci riferisce lo storico Filippo Commines, ambasciatore di Carlo VIII, il quale visitò la Certosa nel 1494: " toutes fois le corps de messieur Galéas " est aux Chartreux à Pavie près du parc, plus haut " que le grand autel, et le m'ont monstré les Char- " treux, au moins ses os (et y monte-l'on par une " eschelle) lesquelles sentaient comme la nature or- " donne: et on pouvait voir paintes á l' entour de " luy les armes de plusiers citez qu'il avoit usur- " pées: et luy et son cheval estoient plus hauts " que l'autel et taillez de pierre, et son corps sous le " pied dudit cheval. „ (Commines, liv. VII, Chap. IX.) Da questo passo risulta che i Certosini dopo il 1474, avevano eretto un monumento sepolcrale al loro fondatore nel coro, dietro l'altare maggiore — che a quell' epoca doveva essere ancora sotto il capocroce — monumento coronato colla statua equestre in marmo del Duca, disposta ad un'altezza maggiore dell' altare: sotto questa statua stava il feretro, che si poteva facilmente aprire, di modo che, col mezzo di una scala, si potevano vedere la salma di G. Galeazzo, come fece il Commines, il quale riferisce altresì di aver sentito l' odore, che ancora emanava dalle ossa. Questi particolari, che per quanto non abbiano conferma in altri documenti o memorie, pure offrono tutta l'attendibilità, accennano quindi ad un monumento di notevole importanza per la mole, e ci rendono abbastanza inesplicabile la completa scomparsa della statua equestre del Duca; forse i Certosini, colla deliberazione — che all' epoca della visita del Commines avevano già adottato — di erigere un

monumento ancor più sontuoso al loro fondatore, credettero conveniente di non lasciare alcun ricordo di quella prima sepoltura, da loro eretta, in via provvisoria, dietro l'altare.

econdo le annotazioni del Priore Matteo Valerio " Mastro Giov. Cristoforo Romano " scultore, fece l'arca, o sia sepolcro dove " sono scolpite le historie del Duca Ga- " leazo, et durò l' opera sino al 1497, de acordio " L. 8000 et L. 100 di donativo ".

Questo scultore romano era figlio di quell'Isaia de Ganti da Pisa, che aveva lavorato all'arco di trionfo di Castelnuovo a Napoli, ed alla Basilica Vaticana. Venuto a Milano verso il 1490, si era presto fatto conoscere come esimio scultore col mirabile busto di Beatrice d'Este, che oggi si conserva al Louvre; e la perizia spiegata in tale lavoro dovette certo procurargli la importante commissione del monumento funerario a G. Galeazzo, per la cui esecuzione egli ebbe a collaboratori Benedetto Briosco, è Jacobino de Boni, che nel gennaio del 1494 si recò a Carrara a far provvista di marmi " per la perfectione del sepolcro di Gian Galeazzo ". Il lavoro di Gian Cristoforo Romano durò dal 1494 al 1497, (Xtoforus habitavit in Chartusia ab anno 1494, usq. ad 1497) periodo di tempo relativemente breve, se si considera la ricchezza e varietà delle ornamentazioni e dei bassorilievi del mausoleo. G. Cristoforo lasciò il suo nome sulla cornice del mausoleo (vedi inc. a pag. 104), e Benedetto Briosco incise il proprio nome nello zoccolo della statua della Vergine, posta sulla fronte del mausoleo verso la navata; questo artista, che alla Certosa eseguì altri lavori — fra cui la porta principale della chiesa — è ricordato dal Lomazzo come autore delle battaglie scolpite a basso-

rilievo sulla tomba del Lautrech, nella chiesa di S. Marta in Milano ora demolita. Mentre si lavorava al mausoleo, i monaci si occupavano a predi-

Tomba di G. Galeazzo. — La statua giacente.

sporre una cassa preziosa per racchiudere gli avanzi del loro fondatore, ordinando nel 1495 a Giovanni Antonio da Desio, una cassa in “ pietra di rocca,

" de robino, di smiraldi, per sepoltura M.[i] qdam do-
" mini J. Galeaz fundatoris d.[i] Mon.[rii] ".

Le preoccupazioni politiche degli ultimi anni del dominio di Lodovico il Moro, dovettero essere la causa di ulteriori indugi nel completo adempimento delle ultime volontà di G. Galeazzo, poichè il mausoleo restò, per molti anni ancora, mancante del sarcofago in marmo, destinato a racchiudere il cadavere, e la grave incertezza sulle sorti del Ducato, distolsero Lodovico il Moro dall' accelerare la cerimonia della definitiva tumulazione del primo duca di Milano.

Il compimento del mausoleo di G. Galeazzo, venne a coincidere colla consacrazione della chiesa, effettuatasi il 3 maggio 1497, poco più di un secolo dopo la cerimonia della prima pietra: la solennità della benedizione della chiesa e dell'altare maggiore venne fatta dal Cardinale Bernardino Lupo de Carvajal, vescovo di Sagunto e legato dal Papa, assistito da molti vescovi, protonotari apostolici, abati, alla presenza degli ambasciatori di Spagna, Sicilia, Venezia, Firenze e Ferrara, che da Milano accompagnarono Lodovico alla Certosa: per la circostanza vennero fatti degli addobbi cogli stemmi e le insegne ducali, dipinte da Benedetto da Marliano: la cerimonia venne ritenuta meritevole di essere ricordata in uno dei bassorilievi fiancheggianti la porta della chiesa (vedi incisione a pag. 106); e poichè questo bassorilievo venne scolpito pochi anni dopo la cerimonia, così è a ritenere che lo scultore vi abbia fedelmente riprodotto le figure ed i costumi dei personaggi che vi ebbero parte: una prova della esattezza della scena si ha dalla rappresentazione minuta ed accurata della fronte della chiesa, ancora incompleta, coi ponti di servizio e la copertura provvisoria dei lavori in corso di esecuzione.

La consacrazione della chiesa. (Anno 1497.)

Anche la cerimonia della consacrazione diede occasione per un altro banchetto agli intervenuti: ed i registri della Certosa riportano la spesa incontrata in L. 1607.14.

*
* *

l sontuoso mausoleo di G. Galeazzo, offrì la opportunità di riunire, assieme al corpo del fondatore, quello della prima sua moglie Isabella di Valois, figlia di Giovanni II Re di Francia, detto il Bono, che Galeazzo II aveva voluto andasse sposa al primogenito suo — allorquando entrambi avevano ancora la tenera età di undici anni — al solo scopo di assicurarsi quel cospicuo parentado, da cui Gian Galeazzo potè ritrarre il titolo di Conte di Virtù. Isabella di Valois era morta di parto a soli 23 anni in Pavia, il 3 di settembre del 1473, e sepolta nella chiesa di S. Francesco in quella città. Il trasporto della salma di Isabella, da Pavia alla Certosa, era stato domandato nel 1506 dal Re di Francia, e potè compiersi dopo che fu concesso, nell'agosto di quell'anno, l'assenso del Legato apostolico: però la cerimonia, che si volle solenne al pari di quella seguìta per il trasporto di G. Galeazzo, si effettuò solo ai 7 di marzo del 1510.

Il feretro era stato levato dalla chiesa di S. Francesco alcuni giorni prima, e deposto nella cappella ducale del Castello di Pavia: nelle prime ore della notte, dal 6 al 7 marzo, la cassa di piombo contenente la salma della Duchessa venne rinchiusa in un cofano ricoperto di broccato, colle imprese della vipera, vipera coi gigli, contado di virtù, vipera col contado di Galluri, la colomba sola, i due rami d'oro in campo rosso: la cassa fu portata in Duomo preceduta da 12 preti e seguìta da due Certosini, e rimase esposta in mezzo al coro, finchè al mattino seguente, fu portata nella navata maggiore, tutta ad-

dobbata a gramaglie, dove venne recitato l'elogio funebre: quindi il corteo si mosse verso la Certosa, avendo a capo Monsignor Ant. Marco Pallavicino, Gran mastro luogotenente della Reale Maestà, seguìto da senatori, feudatari, cavalieri, dottori, gentiluomini, studenti, cinquecento frati, duecento preti, mentre dietro il feretro seguivano cinquecento poveri, vestiti per cura dei Certosini con panno grosso e muniti di torcia, e dietro i poveri gli artigiani colle insegne, o bandiere delle corporazioni. I Certosini, in numero di quarantadue, mossero incontro alla processione fino alla porta del parco, ed accompagnarono il feretro in chiesa, dove celebrarono le esequie: dopo di che i Certosini, con lusso inaudito, imbandirono a tutti i convenuti un banchetto, provvedendo di sala separata, con distinto servizio, il luogotenente — gli scolari — i frati osservanti — i conventuali — i preti — il vescovo, coi prelati e canonici del Duomo — il popolo — e infine i massari. Giov. Pietro detto il Vergia, che ci ha lasciato la descrizione di questa solennità, aggiunge: " Tute le sopra-
" citate cose andarono con bono ordine senza scan-
" dalo nè confusione: cosa veramente provista da
" Dio, maxime in esserli intrato le done aben (che)
" fusse contro la volontà dei dicti Certosini. „

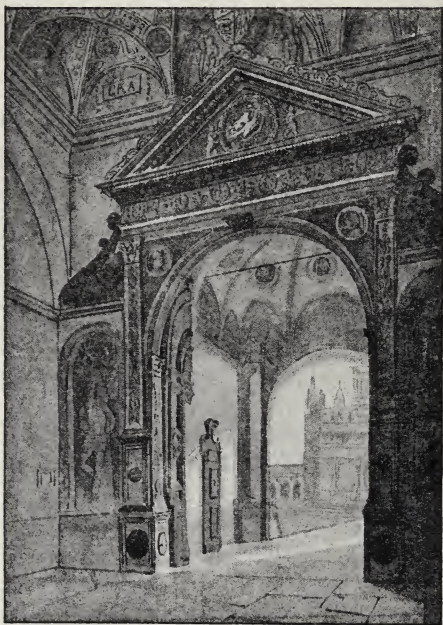
Per tre giorni di seguito i Certosini provvidero al cibo ed all'alloggio di quanti erano convenuti al monastero, sostenendo colla distribuzione di torcie a vento ai poveri, una spesa di circa 3000 ducati d'oro. (L. 5907 mss. di Brera — M. Valerio.)

ll'atto in cui l'Amadeo nel 1499, con regolare convenzione, rinunciava a proseguire i lavori della facciata, subentrava nella esecuzione di questa il Benedetto da Brioсco, il quale, dopo la partenza dello scultore Cristoforo Romano nel 1497, già era passato in servizio

dall'Amadeo pei lavori della facciata. Nel 1501 il Briosco si assumeva " di fare la porta della chiesa " con 4 colonne, escluse le storie dei basamenti di " detta porta che si fanno e sono incominciate da " esso M.° Benedetto e M ° G. Ant. Amadeo, per du- " cati 2000, da lire imp. 4 „ : fra la numerosa schiera di artisti che dal 1500 al 1507 lavorarono col Briosco, per la fronte della chiesa, ricordiamo Giov. Stefano da Sesto, Biagio Vairone, Francesco Pioltello, Francesco Briosco figlio di Benedetto, Ettore d'Alba, Bartolomeo della Porta, G. Battista da Sesto, Antonio Tamagnino, i quali ebbero a lavorare, più tardi, anche per altre parti del monastero.

Fu appunto mentre questa schiera di artisti scultori portava a compimento tutta la zona inferiore della fronte, sino al primo loggiato, che Erasmo da Rotterdam, attraversando la Lombardia per portarsi da Torino a Bologna, si arrestò a visitare la Certosa di Pavia. Quell'affaccendarsi di artefici intorno all'insigne monumento, là in mezzo alla quiete dei campi, quella fede e quell'entusiasmo che animava ancora i loro scalpelli, dovette sembrare una stonatura al filosofo di Rotterdam, il quale, annotando la visita alla Certosa nel *Convivium religiosum*, si domandava melanconicamente: " perchè mai profondere " tanto denaro per innalzare un tempio, destinato " solo al salmeggiare di pochi monaci, i quali saranno " molestati dal concorso di coloro che ricercano solo " il lusso dei marmi? „

Si direbbe che il lamento di Erasmo abbia contribuito a rompere l'incanto di quel mirabile accordo fra il sentimento religioso ed il sentimento artistico, che, già da più di un secolo, andava accumulando tanti tesori d'arte in mezzo " l'ampia distesa del lombardo piano „ : si direbbe che sulla facciata della chiesa sia rimasta impressa la traccia di quella rigida domanda, poichè, dopo la visita di Erasmo, il lavoro

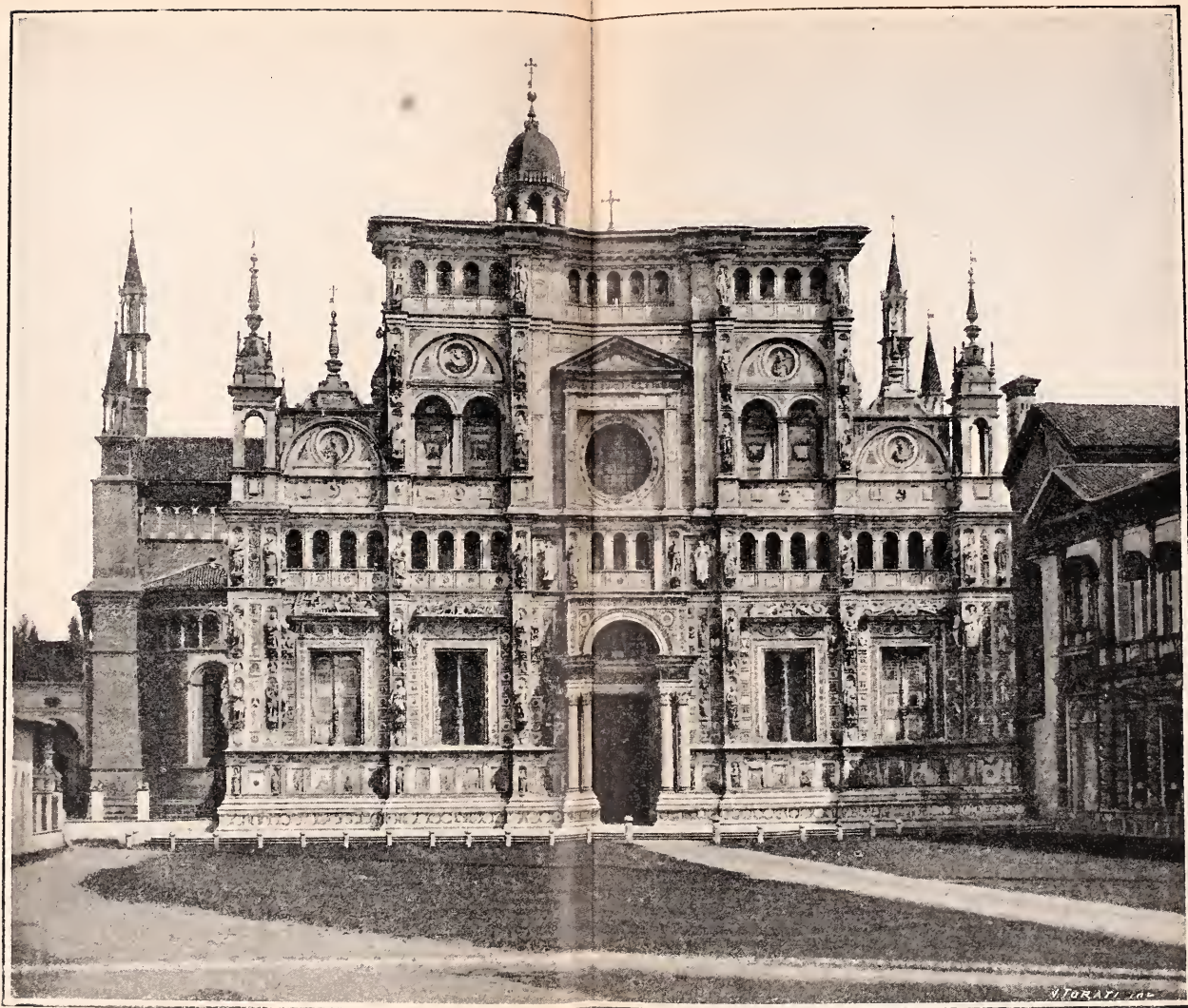
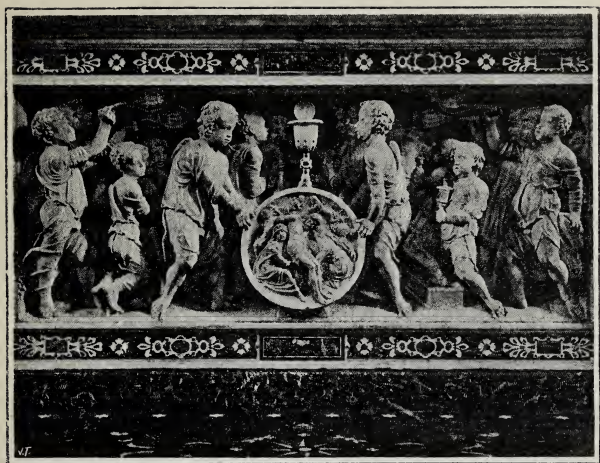
della fronte procedette ancora per un trentennio, ma fu un lavoro affrettato, semplificato, sterilizzato, privo di quella grazia che aveva animato la parte inferiore. Solo qualche bassorilievo qua e là, qualche medaglia

Il Vestibolo d'accesso alla Certosa.
(Disegno di L. Bisi.)

o busto, rompe la nudità delle linee architettoniche, ma sono bassorilievi o scolture, che in parte si presentano evidentemente come avanzi e residui del lavoro eseguito per la zona inferiore, e che vi si vollero alla meglio utilizzare: il soffio dell'arte, con-

servato da una tradizione viva e, sino a quel momento, non interrotta, era cessato per sempre: cosicchè la vibrazione artistica non tardò ad esaurirsi e non ebbe neppure la forza di condurre a compimento quella fronte, che la mente di G. Antonio Amadeo, del Mantegazza, del Fossano e del Briosco avevano divinato. L'ultima creazione artistica, che si riannoda direttamente alla tradizione prettamente lombarda, doveva essere la decorazione pittorica del vestibolo d'accesso alla Certosa, eseguita nel 1508 dal pittore pavese Bernardino de' Rossi.

Non furono però le vicende politiche e militari, che tormentarono senza tregua la Lombardia nel primo trentennio del secolo XVI, le sole cause che contribuirono a disperdere la colonia degli artisti, che da un secolo vivevano intorno la Certosa, trasmettendosi di generazione in generazione gli ideali dell'arte: anche il sentimento religioso, obbligato ormai a tener testa contro il dilagare della Riforma, si modificava, e col modificarsi non si trovava più in grado di eccitare e di coltivare le vere tradizioni dell' arte. G. Galeazzo, disponendo che i Certosini non fossero in numero maggiore di venticinque, aveva voluto assicurare intorno al monumento della Certosa quella calma e quella solitudine, da lui ritenuta come uno degli elementi più essenziali per il godimento estetico delle meraviglie d'arte ch'egli vi aveva iniziato; ma nel 1514 i Certosini già chiedevano l' autorizzazione di poter aumentare il monastero colla costruzione di altre trentasei celle: di più il Priore domandava di poter trasformare le

celle già esistenti, “ *reparare cellas jam factas et an-* “ *tiquas, ipsasque reducere ad modernam consuetudi-* “ *nem, similiter refeciorium et dormitorium fratrum* “ *ceterasque officinas* „. Ben si può immaginare quale danno dovesse recare questa riduzione “ *ad uso moderno* „ di tutti gli edifici del monastero: otturate sistematicamente tutte le finestre in terra cotta a sesto acuto, e quelle circolari, vi venivano sostituite delle semplici finestre rettangolari le quali — malgrado la correttezza dei particolari, ancora caratteristica per quel momento dell'evoluzione artistica — non poterono a meno di rompere la severa unità della primitiva costruzione.

LA CERTOSA DI PAVIA.

La facciata. — Parte inferiore di Cristoforo Mantegazza, Giov. Ant. Amadeo, Benedetto Briosco. — Parte superiore di Cristoforo Lombardo. (Anni 1473-1530.)

CAPITOLO VIII.

La Certosa di Pavia e le vicende di guerra al principio del secolo XVI — Accampamento di Prospero Colonna alla Certosa nel 1522. — La battaglia di Pavia, fra le truppe francesi e quelle della Lega, nel parco attiguo alla Certosa. — Francesco I condotto prigioniero alla Certosa. — Accampamento del Duca di Borbone nel 1527.

Le vicende di guerra, che nei primi trentasei anni del secolo XVI travagliarono la pianura lombarda, facendo rapidamente succedere nove mutamenti di governo nel Ducato di Milano, non potevano a meno di cagionare un perturbamento anche nel calmo svolgersi dei lavori alla Certosa, poichè le continue scorrerie delle bande assoldate, di Francesi, Svizzeri, Alemanni e Spagnuoli, contribuivano ad una tensione degli animi poco propizia per le serene manifestazioni dell'arte. Già nel 1522, Prospero Colonna — co-

mandante le truppe della Lega, che dopo la battaglia della Bicocca, si era costituita fra Carlo V, il papa ed il Duca di Milano — aveva posto l'accampamento dell' esercito intorno alla Certosa: tre anni dopo, le stesse adiacenze della Certosa offrirono il campo per un memorabile fatto d'armi, passato nella storia col nome di battaglia di Pavia; e poichè Francesco I, fatto prigioniero dopo essersi difeso coraggiosamente, venne, secondo la tradizione, condotto alla Certosa, così può riuscire interessante il ricostituire, con memorie di quel tempo, poco note, o affatto sconosciute sino ad ora, le varie peripezie di quella giornata campale, e l' episodio della visita fatta dal Re di Francia alla Certosa.

el febbraio del 1525, le truppe cesaree si trovavano a difendere Pavia, minacciata dall' esercito di Francesco I, che si era accampato a Mirabello, fra la Certosa e Pavia. Le truppe cesaree erano concentrate in quella città e lungo il Ticino, sotto il comando del Borbone, del Marchese del Vasto, e di D. Antonio de Leyva, quando — secondo il Capini — " li Alemanni da Pavia, mancandoli il vino, comin- " ciarono a non conservar la solita obedientia: per " il che D. Antonio non ne stava senza tema gran- " dissima „: al tempo stesso i soldati in campo attendevano invano di essere pagati, essendo stato intercettato il cambio di 100.000 ducati per il soldo delle truppe; per cui i capi " dubitando de mutina- " tione, e di dentro e di fora „ deliberarono di tentar la fortuna. Così la sera del giovedì grasso, accordatesi le truppe concentrate nel castello di Pavia

con quelle che erano in campo, si decise di marciare verso Mirabello, ove era il quartiere generale di Francesco I: la marcia notturna fu alquanto ritardata dalla necessità di spianare le strade, per il passaggio delle artiglierie, le quali giunsero alla muraglia del parco solo alla mattina del venerdì: le truppe a piedi, con travi di ferro, aprirono tre breccie nella muraglia, due dirimpetto a Mirabello, e la terza a mezzo miglio di distanza verso Milano, in vicinanza della Certosa: le artiglierie da campo, 600 schioppettieri spagnoli, e le truppe italiane poterono così penetrare nel parco: ogni soldato imperiale aveva avuto l'ordine di porre una camicia o lenzuolo bianco sull'armatura, con una fascia rossa come distintivo dell'imperatore.

A questa avanguardia teneva dietro il grosso dell'esercito, il Verrey alla testa con 300 cavalli, il Borbone con 100 lancie, ed alla retroguardia era l'Alançon, con 200 lancie. Le truppe spagnole si calcolavano a 25.000 uomini.

I Francesi, che si erano fortificati a Mirabello con trincee e bastioni per respingere l'attacco degli Spagnuoli, tosto che videro l'artiglieria spagnuola penetrare di sorpresa nel parco attraverso le breccie praticate nel muro di cinta, diedero l'allarme, e poterono in sulle prime mettere in fuga gli schioppettieri spagnuoli ed italiani, ch'erano penetrati nel parco dalla breccia più lontana da Mirabello, prendendo i sei pezzi di artiglieria: ma il marchese di Pescara, approfittando delle due breccie di contro a Mirabello, si era animosamente lanciato all'assalto colle truppe alemanne e spagnuole, e benchè ferito, riusciva a riguadagnare i sei pezzi di artiglieria assieme ad altri quattro pezzi dei Francesi: al tempo stesso il marchese del Vasto, introdottosi a sua volta nel parco, si diresse verso Pavia, per ricongiungersi alle altre truppe spagnole, che dal Castello si dirigevano in

suo soccorso; ma, accortosi che Francesco I muoveva a contrastare la mossa del Pescara, piegava a destra " et così venne ad esser di fianco del Re, et con " archibugi facea cascar quella baronia e gentiluo- " mini de Franza come peri ben maturi „. La battaglia restò così impegnata su tutta la linea, dall'avanguardia alla retroguardia, ma con tutto ciò " il " Re stava ancor più presto guadagnando che per- " dendo „; il Capino aggiunge " li gaglioffi svicieri " andavano voltegiando, dal che si pigliava più so- " spetto che danno: si tirarono ben alcuni pezzi di " artilleria nela banda de li imperiali, ma per mira- " colo o tradimento, tiravano alto tanto, che nullo " homo offendevano „.

Finalmente le truppe spagnuole, che venivano dal castello di Pavia, guidate dal De Leyva, arrivarono sul campo di battaglia " e rebutorno il Re: li boni " Svicieri, come di questo se advidero, senza aspet- " tare una piccata, voltorno a fuggire, del che ad- " visto li imperiali reforzono l'ardire e le forze, se- " guendo li nemici, pigliandone e amazandone. Il " bon Re cristianissimo fece testa con il resto della " nobiltà de francesi che li era avanzata, cercando " de salvarsi: quante volte era rebutato, tante ritor- " nava al combattere, e di sua mano amazò il " marchese de Civita S. Angelo: in fine volse cor- " rere verso li svicieri, o per salvarse con loro, o " per farli combattere, e li fu morto il cavallo da " fanti, un baio gianetto. La Motte, al seguito del " Borbone, reconosciutolo per il Re, cominciò a gri- " dare: *el Roy el Roy*. La voce andò al Vice Re che " corse lì, et quasi giunse tardi, chè non si accor- " dando quelli de cui dovesse esser pregione, poco " mancò che non lo amazassero; levatogli il cavallo " il Vicerè lo aiutò in piedi, e allora il Re disse " che si rendeva a lo imperatore. Così — dice il " Capino — preso sua Maestà, fu finita la giornata. „

Il valore ed il coraggio dimostrato dal Re di Francia in quella battaglia, viene confermato da tutte le relazioni del tempo: merita particolare cenno la descrizione della resa del Re, contenuta in un rapporto sulla battaglia, spedito alla Serenissima, e che si trova nei Diari di Marin Sanudo: secondo questo rapporto, quando Francesco I vide ucciso tutto il suo seguito " se retirò verso Mirabello, combattendo
" solamente sua Maestà, qual corse la sua lanza et
" rupela gagliardamente: et furono rotte tre lanze
" adosso la maestà del Re, et sempre stete valoro-
" samente: ma poi li fu morto il cavallo sotto de
" archibuso, et restò a piedi et combatete ancora
" cum il stoco, defendendosi per un bon spazio, unde
" che uno archebuxero lo volle amazar: ma lui li
" disse essere il Re, et levò lo archibuso et imme-
" diate li fu avanti monsignor de la Mota, che lo
" conoscea, et lo difese et fecelo pregione. Et tuti
" li capitanei spagnoli corseno a veder il Re, butan-
" doseli avanti a basarli la mano et li piedi. Mon-
" signor di Borbon, subito che vide Sua Maestà da
" longi, messe mano a la spada alzandola a l'aere
" et poi subito la remise nel fodro, presente il Re,
" et smontò et se ne andò a inclinare, basandoli la
" mano et il zenochio, confortandolo „. Da un'altra relazione, conservataci dal Sanudo, togliamo le seguenti notizie circa la preda fatta tosto sul corpo del Re " di quelli che vi furono, quando fu preso il
" Re, chi hebbe una cosa et chi un'altra. Un Mar-
" chino spagnuolo, servitore del signore abate di
" Nazaret, hebbe li speroni d'oro. Un cavalleggiero
" hebbe una manica di brocato bianco tutta trinciata
" et frapata. Uno altro spagnuolo hebe lo stoco fo-
" drato di veludo cremesino, et uno altro hebbe
" una banda, quale il christianissimo portava attra-
" verso il petto, la quale è di brocato d'oro simile
" ad una stola di prete, ne la quale erano parecchie

" croxe bianche di seta, et infra le altre ve n' era
" apicata una d'oro maziso, che haveva ne l'uno de
" li extremi uno smiraldo, ne l'altro uno diamante
" et ne l'altro una perla, et ne l'altro la cassa vota
" senza zoja, nel mezo del quale era un crucifixo
" di rilievo tutto d'oro, dentro al quale dicono che
" è uno pezzo di legno di la croxe de Cristo. Sti-
" masi questa croxe de li ducati 1000 in zerca, senza
" la reliquia: disse il signor Hiromino Moron che
" la era già del Re Luigi, et che gli si aveva visto in
" brazio, et che l' era di non so che chiexia. Il pre-
" fato christianissimo re fu ferito ne la coscia manca
" e nella mano manca da piccola ferita, et fregandosi
" la facia, se insanguinò il naso con la prefata ferita
" de la mano, de tal sorte che molti credetero che
" fosse ferito nel viso, et non fu la verità „.

È tradizione che il Re di Francia, fatto prigioniero, sia stato condotto la sera stessa alla Certosa di Pavia, mentre i monaci, radunati nel Coro, intonavano il versetto:

" Coagulatum est, sicut lac cor meum
" Ego vero legem tuam meditatus sum „

e che lo sventurato Re unisse la sua voce a quella dei monaci per cantare il versetto seguente:

" Bonum mihi quia humiliasti me
" Ut discam justificationes tuas. „

E forse fu dalla Certosa, che Francesco I annunciò alla madre, Louise de Savoie, la sconfitta subìta, scrivendo " de toute chose ne m' est demouré que " l'honneur et le vie qui est sauve „: frase che passò alla storia, alquanto modificata " tout est perdu hors " l'honneur „.

Altre relazioni spagnuole riferiscono come il Re, fatto prigioniero, si mostrasse calmo ed affabile, e che percorrendo il tratto di cammino, dal muro del parco all'accampamento, potè rendersi conto della estensione della battaglia e della sconfitta subìta: migliaia di cadaveri coprivano il terreno, fra i quali si notava il fiore della nobiltà francese. Arrivato all' accampamento, strinse la mano al Marchese del Vasto, cui disse:

" Vi prego, Marchese, che voi e i vostri cavalieri " non mi abbiate a tradurre prigioniero in Pavia, " perchè mi sarebbe affronto troppo grave il non " aver conquistata questa città, e ritrovarmi prigio- " niero. „ Ciò verrebbe in appoggio alla tradizione che il Re di Francia sia stato condotto alla Certosa, anzichè a Pavia: la relazione già citata, di Giacomo da Nocera, diretta alla Serenissima, dice che il Borbone, dopo aver baciato e confortato il Re di Francia " lo menò dentro de Pavia: la sera lo fece cenare e " il vicerè gli dete l'acqua a la mano; el Monsignore " di Borbone havea la tovaglia et ambidui li signori " li servivano, stando li sempre in piè „. In un altro rapporto però si dice come " il signor vicerè avesse " mandato a dire al Duca di Milano, che venisse a " parlarli a Pavia, *zoè in la Certosa:* et cussì il Duca " partiva per la Certosa „; si può quindi arguire, che col dire che Francesco I era stato tradotto a Pavia, si intendesse la Certosa. In una lettera del 5 marzo si dice " come il Ducha per avisi l' ha, non era an- " dato alla Zertosa, per dubio li lanzinechi non lo " fazano preson „.

ue giorni dopo la battaglia, Francesco I era rinchiuso nella torre di Pizzighettone, e là veniva visitato, ai 2 di marzo, da Paolo Luzasco, inviato dal Marchese di Mantova, il quale riferisce che " intrati in la Rocha " habbiamo visto il Re Christianissimo monsignor

" Memoransi et monsignor de Brion e un nepote del
" signor Vicerè che giocavano alla balletta con la
" corda „ . Il Re diede all' inviato le sue impressioni
sulla battaglia di pochi giorni innanzi " dice Sua Mae-
" stà che se'l fusse stato a lui ad eleggere un loco per
" far la giornata, non haveria saputo domandare il più
" bello nè il più spacioso di quello dove è stata fatta:
" dice che, quando entrò ne lo Barcho il campo impe-
" riale, lui havea un'allegrezza incomparabile perchè
" si vedea tutti li avantaggi, e tanto più che li ha-
" vea 14 pezzi de artiglieria che lavoravano „. Il Re
riferì pure il tradimento degli Svizzeri: " sbarar li
" spagnuoli di archibusi et schioppi, e mettersi in
" fuga li poltroni sviceri fu tutt'uno. Soa Maestà
" dice che cinquanta suoi gentiluomini che l' havea
" alla sua guardia, tutti sono morti et presi apresso
" di lui, la quale ha havuto una schioppettata in un
" fianco e in una spalla: ma non ha trovato male
" perchè le arme sono perfette, et per quanto mi
" ha ditto un capitano spagnuolo, doi facchini non
" le porteriano. Soa Maestà è ferita un poco in una
" culata da uno stocco, il simile in la mano dritta
" ma non ha male: pensi V. E. ch' el giuoca a la
" balla. „

La sera stessa della grande giornata, il Vice Re
aveva dato una breve informazione della battaglia
al Doge " me ha parecido conveniente avisarla per
" persona propria que oy ha seydo la batalla entre
" este felicissimo exercito yedel del Christianissimo
" rey de Francia, y de ambas partes se fizo el dever
" y finalmente en spacio de una hora con muy poca
" perdida de nostra gente se huvo la vittoria „. Il
numero dei morti e degli annegati nel Ticino non
è concorde nei vari rapporti di quel fatto d'arme
che ci pervennero: alcuni parlano di 12000 morti
nel campo francese e 100 nel campo cesareo: altri
danno una perdita di 6000 fra morti e prigionieri

del campo francese, e 8000 svizzeri e grigioni annegati; più attendibili ci sembrano le cifre riferite nel rapporto dell'ambasciatore veneto, e cioè 3500 morti francesi e 2000 annegati nel Ticino, con 2000 svizzeri prigionieri. Ciò che è certo, si è che la battaglia fu fatale pei comandanti francesi, poichè rimasero sul campo l'ammiraglio Bonnivet ed il figlio suo, il maresciallo La Palice, monsignor de la Tremouille, monsignor Boysì d'Amboise, il gran scudiero Galeazzo da S. Severino, monsignor di Lorena, il Duca di Suffolch, erede del trono d'Inghilterra, e molti altri: col Re di Francia rimasero prigionieri il Re di Navarra, monsignor de Saint-Paul, monsignor de Nevers, ed un grandissimo numero di cavalieri delle migliori famiglie francesi.

ntonio Venier, oratore della Serenissima, portandosi sette giorni dopo la battaglia da Lodi a Pavia, per ossequiare il Duca di Milano " passò per lo alogiamento del Re " dove è sta fatto il conflitto, et ancora li resta le ve" stigie di ogni cosa ch' è horribel cosa a veder, et " li corpi sopra la terra et cavalli: sono ancor le ca" verne sotto terra, ancora come le erano, dove fran" cesi habitavano, e le tringee et repari ".

Due settimane dopo la battaglia, i morti non erano ancora interamente sepolti " da 800 sono sopra la " terra, con li ochi cavati da li corbi *(corvi)* ". Le truppe spagnuole si erano accampate nel Parco, e due giorni dopo la battaglia avveniva una ribellione poichè, unitamente ai lanzichenecchi ch'erano in Pavia " venuti nel Barco hanno preso tute le artilierie " de francesi et quelle de li cesarei, et hanno facto " intendere al signor Vicerè che voleno li suoi denari " livrati et paghe: et sono stà constretti li capitanei " darli certa summa di denari, zoè 2 ducati l'uno ".

***

In uno dei rapporti di Marin Sanudo, è detto: " giudica Iddio habbia fatto far questa prexa (del " Re) aziò si fazi qualche bona paxe fra li Cristiani, " et che la povera Italia riposi e viva in paxe „. Ma tale augurio non venne esaudito, poichè due anni dopo la zona di terreno fra Milano e Pavia era nuovamente disputata dagli eserciti guidati dal Borbone e dal Lautrech, e la Certosa serviva di accampamento alle truppe spagnuole.

CAPITOLO IX.

L'altare maggiore, la nuova sacrestia, gli arredi sacri, i bronzi — Francesco Briosco, Andrea Solari, Annibale Fontana, Daniele Crespi, Galeazzo Alessi, Fr. M. Richino — Il Palazzo ducale — Gli ospiti celebri alla Certosa.

l trattato di Bologna, col dare uno stabile assetto al dominio Spagnuolo in Lombardia, dopo tante vicende di guerra, potè assicurare un periodo di tranquillità anche alla Certosa, e permettere la ripresa dei lavori. Il Fichard, visitando la Certosa nel 1536, decantava le ricchezze della facciata, nelle parti in cui questa era compiuta; menzionava il mausoleo di G. Galeazzo " *elegantissimum albissimi marmori* ,, il trittico in avorio che si trovava sull'altare maggiore, e le due casse, pure in avorio scolpito, che si conservavano nella sacrestia, di cui già si fece parola a pagina 35. Compiuta la costruzione del tempio, ultimati gli adattamenti del monastero, i Certosini, che si trovavano continuamente sollecitati perchè, se-

condo la volontà del loro fondatore, i redditi fossero distribuiti in elemosine, accamparono la necessità di altre opere per l'esercizio del culto, allo scopo di poter continuare e valersi dei larghi mezzi che avevano a disposizione: dapprima erano i corali miniati: poi la costruzione di un nuovo altare maggiore, di eccezionale ricchezza: i candelabri in bronzo: i preziosi arredi sacri; più tardi era la rinnovazione degli altari nelle cappelle, coi marmi più pregiati, che assorbiva le loro cure, e la costruzione di una nuova sacrestia per gli accresciuti bisogni del servizio religioso; poi le decorazioni pittoriche, più appariscenti di quelle del Bergognone e di Jacopo de Mottis, i ricchi paliotti per gli altari scolpiti, oppure di finissimo intarsio marmoreo, le rinnovate ancone, le chiusure in bronzo delle cappelle, l' ampliamento della foresteria; tutto ciò richiamava ancora, intorno la Certosa, una colonia di artisti.

Ostensorio della Certosa.
(Secolo XVI.)

Così si riapriva un nuovo periodo di manifestazioni artistiche, nelle quali, più che la efficacia del sentimento religioso, si mostra la intenzione di uno sfarzo e di una ricchezza, basata sul pregio della materia, o sulla ricercatezza dell'esecuzione; sono manifestazioni le quali non mancano di valore intrinseco, ma che sono prive di un carattere speciale, che le riannodi colla struttura primitiva, e colla tradizione artistica del secolo antecedente.

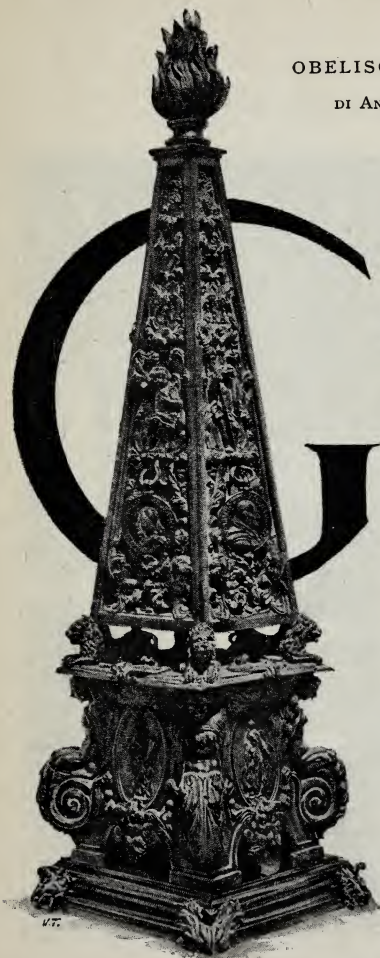
Fortunatamente a tale epoca la Certosa si accrebbe di due cimeli artistici di molto valore e di speciale interesse per la chiesa, e cioè le statue funerarie di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este, scolpite da Cristoforo Solari, detto il Gobbo, e destinate al monumento sepolcrale che, su disegno di Giovanni della Porta, doveva sorgere in S. Maria delle Grazie di Milano: il monumento era andato disperso in seguito ai rivolgimenti politici, nel primo quarto del secolo XVI, e le due statue — acquistate da Oldrado Lampugnani nel 1564 per scudi 38 — vennero in quell'anno trasportate alla Certosa: così volle il destino che, pochi mesi dopo la definitiva sepoltura dei resti di G. Galeazzo Visconti nel mausoleo, fossero nella stessa chiesa depositate le statue funerarie di Lodovico e Beatrice, quasi ad esaudire in parte il volere di G. Galeazzo, che aveva vagheggiato di fare della Certosa il sepolcreto della famiglia ducale di Milano.

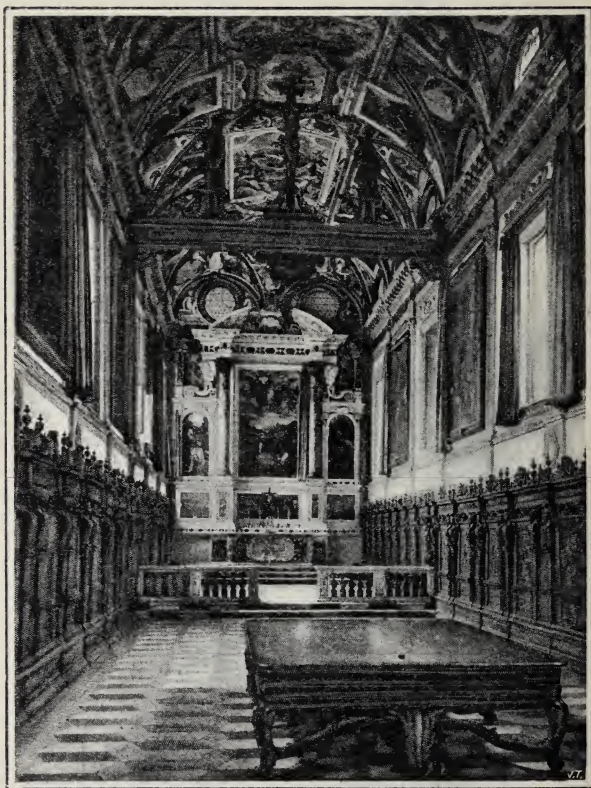
CANDELABRO IN BRONZO

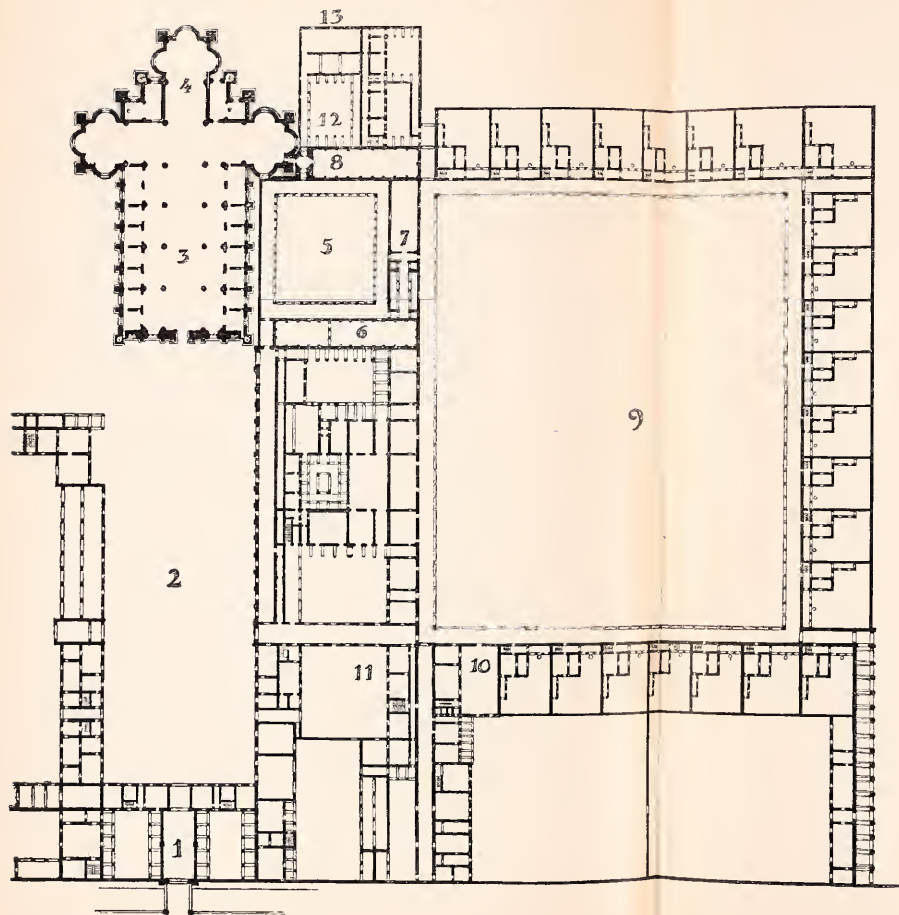
DI ANNIBALE FONTANA.

(Anno 1580.)

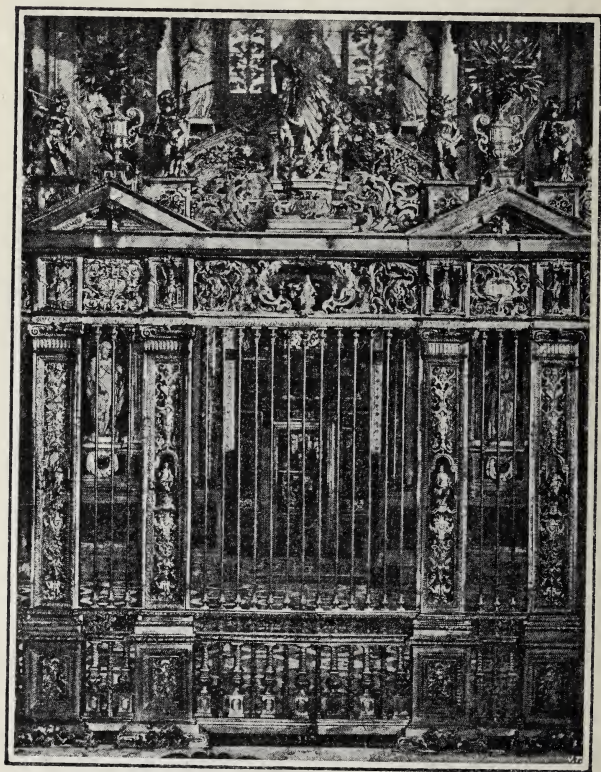
OBELISCO IN BRONZO

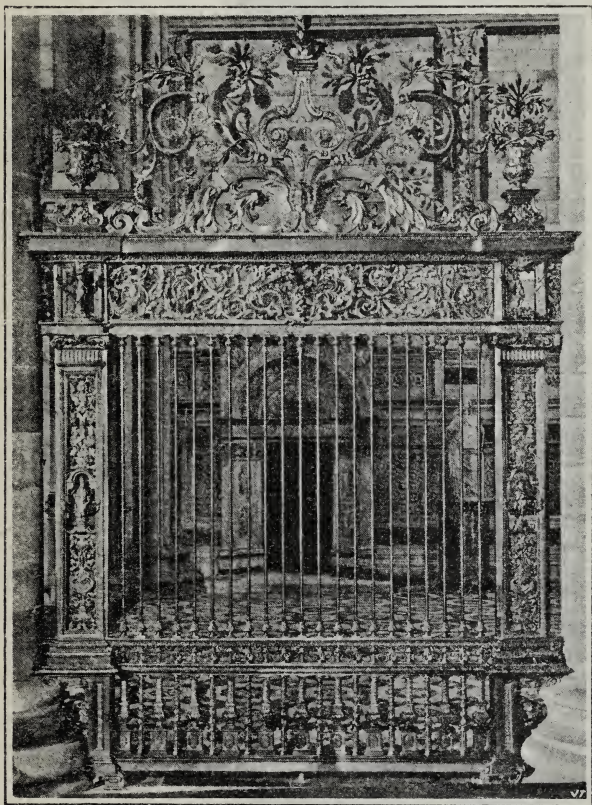
di Annibale Fontana.

Grandiosa sopra tutte le opere del secolo XVI fu la decorazione di tutta la parte absidale della chiesa, per formare degna cornice all'altare maggiore. L'altare che il Pasquier Le Moyne aveva veduto nel 1515 alla Certosa, decorato con " une " table d' albastre " tres magnifique a " bien petis person- " nages „ era stato osservato anche dal Fichard nel 1536: cosicchè fu solo dopo quest' epoca che, non trovando abbastanza appariscente il trittico d' avorio, i Certosini vollero sostituirvi un tempietto il quale, colla ricchezza delle pietre dure, degli intarsi in marmo e dei bronzi, avesse a costituire la nota più spiccata ed ab-

LA SAGRESTIA NUOVA.

(Secolo XVI.)

PLANIMETRIA GENERALE DELLA CERTOSA DI PAVIA.

bagliante per il visitatore della Certosa: si ritiene di Francesco Briosco, figlio di Benedetto, la composizione di questo altare, al quale lavorarono molti artisti: Fr. Brambilla eseguì gli sportelli in bronzo: Angelo Marini siciliano fece le piccole statue, pure in bronzo: Tomaso Orsolino scolpì i due angeli fiancheggianti la mensa dell'altare, ed il bassorilievo del pallio, nel cui centro si ammira una finissima medaglia della deposizione, che si vuole di Cristoforo Solari (vedi inc. a pag. 79). I Sacchi iniziarono all'altare maggiore quei lavori d'intarsio marmoreo, che estesero poi alle cappelle, cui lavorarono varie generazioni di quella famiglia, la quale nel 1782, all'atto della soppressione del convento, aveva ancora la sua officina alla Certosa: Annibale Fontana, il celebre fonditore in bronzo, lasciava alla Certosa un'orma poderosa del suo valore, coi candelabri e gli obelischi, che adornano la mensa e la balaustrata dell'altare maggiore (vedi inc. a pag. 127), e più ancora coi candelabri che stanno ai due bracci della navata trasversale (vedi inc. a pag. 126). A questi artisti si aggiungeva Daniele Crespi, che sulle pareti del coro, al disopra degli stalli, svolgeva, con affreschi dalle robuste colorazioni, le sue composizioni immaginose. Al tempo stesso, il corpo di fabbricato eretto, un secolo prima, fra la chiesa e il grande chiostro, veniva trasformato in sacrestia nuova, per offrire un altro campo alla fantasia degli artisti; Andrea Solari — della famiglia del celebre scultore Cristoforo, detto il gobbo — dipingeva la pala per l'altare della sacrestia nuova, col tema dell'Assunzione, pala che venne più tardi completata da Bernardino Campi; Virgilio de' Conti, Giov. Paolo Gazza ed il Taurino lavoravano gli armadi in legno, riccamente intagliati, lungo le pareti; e più tardi il senese Pietro Sori decorava le vôlte con affreschi.

Alla esecuzione dei corali miniati — ora conservati nella sacrestia nuova — i Certosini avevano provve-

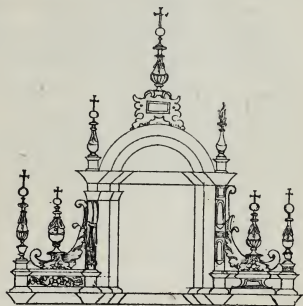
CHIUSURA DELLE NAVATE MEDIANE.

Fr. Villa, Pietro P. Ripa, Ambrogio Scagno.
(Anno 1660.)

CHIUSURA DELLE NAVATE MINORI.

FR. VILLA, PIETRO P. RIPA, AMBROGIO SCAGNO.
(Anno 1660.)

duto fin dal 1544, col darne la commissione al padre Evangelista della Croce, canonico di Casoretto presso Milano: più tardi, nel 1551, lavorava ai corali anche il canonico della Passione, Pio Carcano, e nel 1567 il P. Benedetto da Corteregia, che lavorò anche per Papa Pio V. La chiusura marmorea del coro risale al 1575, ed è opera dell' architetto milanese Martino Bassi: alla stessa epoca la Certosa ebbe anche il contributo dell' opera di Galeazzo Alessi, il celebre architetto perugino, che in Milano eresse il palazzo Marino e la fronte della chiesa di S. Maria presso S. Celso; l'Alessi ebbe a dare i disegni per le guglie sui contrafforti dei fianchi della chiesa, e per il sarcofogo di G. Galeazzo Visconti: a lui si possono attribuire anche le decorazioni in stucco della chiusura del coro, e le pile per l'acqua santa.

Pila per l'acqua santa. (Arch. G. ALESSI.)

Al secolo XVII appartengono le ricche cancellate in ferro e bronzo, che chiudono le cappelle e la navata trasversale, eseguite verso il 1660 dagli artefici milanesi Fr. Villa, Pietro Paolo Ripa e Ambrogio Scagno.

L'idea di condurre a termine la facciata, la cui costruzione si era arrestata verso la metà del secolo XVI secondo una linea orizzontale, si mantenne viva per lungo tempo, e diede argomento a molti architetti per formulare delle soluzioni le quali, per fortuna, non ebbero neppure un principio di esecuzione, perchè tutte le soluzioni si basavano sul concetto di sopralzare la parte mediana della fronte, coronandola col motivo di una grande riquadratura, nella quale avrebbe trovato posto un bassorilievo di proporzioni così colossali, che avrebbe inevitabilmente contrastato colla eleganza e la finezza di esecuzione delle parti inferiori della facciata.

Coronamento della facciata, ideato nel secolo XVII.

Tutte queste opere, inspirate ad un concetto di ricchezza e di lusso troppo prevalente sul sentimento religioso, andavano sempre più distruggendo nella Certosa quella nota di semplicità monastica, la quale non aveva nel secolo XV impedito la creazione di tante opere d'arte.

Nel 1581 il Montaigne visitava la Certosa, e ne ritraeva l'impressione di un lusso straordinario, non solo negli edifici " ma più in numero di questi ser- " vitori, cavalli, cocchi, manovali, artigiani „: per cui dichiarava d'aver visitato, anzichè un monastero " la " corte di un grandissimo principe „.

Il continuo concorso di visitatori alla Certosa, e la importanza che il monastero si era acquistato all'infuori delle ricchezze d'arte — le quali a partire dal secolo XVII, più non costituivano per sè stesse la vera attrattiva dei visitatori — indussero i Certosini a costruire un nuovo edificio per ricevere degnamente gli ospiti, abbattendo il vecchio fabbricato che prospettava il piazzale della chiesa, per erigere — sopra disegno del celebre architetto Fr. Maria Richino — il Palazzo Ducale, al quale si lavorava verso il 1625: le occasioni per ricevimenti di personaggi importanti alla Certosa non mancavano: nel 1649, ai 9 di agosto, la regina Maria Anna, figlia di Ferdinando imperatore e sposa di Filippo IV di Spagna, diretta da Milano a Pavia " si fermò alla Certosa a pranzare, et alla sera fu incontrata a Pavia con Baldachino „: sei anni dopo era il principe Tomaso di Savoia, generalissimo del Re di Francia, che essendosi accampato nella vicinanza di Pavia, e mentre si aprivano le trincee contro questa città " se ne stava alla Certosa „: nel 1702 ai 18 giugno Filippo V, portandosi a Milano per farvi il suo ingresso trionfale da porta Ticinese, venne accompagnato dalle truppe e dai Grandi di Spagna alla Certosa " ove fu a pranzo, che fu lautissimamente disposto da quel padre priore D. Ignazio Buono „.

Le ultime distribuzioni di minestra ai poveri. — (Anno 1881.)

CAPITOLO X.

La soppressione del Monastero — Disperdimento di oggetti d'arte — Il sarcofago di G. Galeazzo Visconti spogliato — Abbandono della Certosa — Ritorno dei monaci — Gli stalli del coro restaurati — Ultime vicende dei Certosini — La definitiva soppressione — Recenti restauri.

el 1782, un decreto dell' Imperatore Giuseppe II sopprimeva i Certosini, e così il monastero pavese rimaneva abbandonato, pochi anni prima che i perturbamenti politici, sul finire del secolo scorso, rinnovassero intorno la Certosa lo spettacolo di eserciti stranieri, che si disputavano il possesso della Lombardia: la custodia del vasto fabbricato era stata, nel 1784, affidata ad alcuni padri cistercensi, ed in seguito alla soppressione di questi nel 1796, ai padri Carmelitani Scalzi di Varese e Concesa,

cui si aggiunsero nel 1805, quelli di S. Carlo in Milano, soppressi alla lor volta, nel 1810, per decreto di Napoleone.

È facile l'immaginare come questi tramutamenti di custodia non dovessero riuscire a vantaggio del monumento: così, in mezzo all'inevitabile disperdimento di tutte le suppellettili, degli arredi sacri e degli oggetti d'arte di interesse secondario — di cui non sarebbe possibile render conto — rimane il ricordo di qualche grave disperdimento, o vandalismo.

corali miniati, di cui si tenne parola al capitolo IX, erano stati trasportati, all'atto della soppressione dei Certosini, alla Biblioteca Braidense di Milano, dove furono conservati, in attesa di ritornare alla lor sede originaria: ma fra le opere d'arte più importanti che, poco dopo la soppressione dei Certosini, vennero asportate dalla chiesa, non va dimenticata l'ancona in sei scomparti, del Perugino — di cui si parlò al capitolo VI — la quale, assegnata dapprima all'Accademia di Brera nel 1784, fu invece venduta, in parte, alla famiglia Melzi, nel 1796, per passare più tardi — nel 1856 — nella Galleria nazionale di Londra: nel 1798 tutte le coperture in piombo della chiesa e del monastero vennero levate, sostituendovi delle tegole, allo scopo di ricavarne il piombo per gli armamenti militari. Il passaggio delle truppe francesi, dirette a Pavia, sotto gli ordini del generale Bonaparte, per punire col saccheggio la rivolta di questa città, non dovette certamente essere senza pericoli per la integrità del monumento. Ci meraviglia ad ogni modo come mai — in mezzo alla furia giacobina che si affannava a mutilare e scalpellare tutti gli emblemi nobiliari — abbiano potuto sfuggire inavvertite o tollerate tutte le imprese viscontee e sforzesche,

dipinte o scolpite in ogni punto della Certosa: forse la stessa quantità di questi stemmi dissuase da un vandalismo, che richiedeva soverchia fatica, senza presentare alcun vantaggio materiale. La lusinga di un lucro immediato ebbe invece ad eccitare la profanazione della tomba di G. Galeazzo, la cui ricchezza esteriore non poteva a meno di lasciar sperare un lauto bottino: così, nel 1799, il generale Berthier faceva aprire il sarcofago del fondatore della Certosa, e fra i vari oggetti di cui vennero spogliate le salme di G. Galeazzo ed Isabella di Valois, si ricordano due scettri, con stemmi ducali in smalto, i quali, secondo le memorie del tempo, sarebbero passati in proprietà della famiglia Visconti Ajmè.

oll' ultima soppressione, decretata nel 1810 da Napoleone, la custodia della Certosa era rimasta unicamente affidata ad un sacerdote, già Carmelitano scalzo, dipendente dal subeconomato dei benefici vacanti di Pavia. Il Governo austriaco dopo la caduta del Regno italico, si interessava alla Certosa, assegnando un fondo per le spese necessarie al matenimento degli edifici: ma era un assegno troppo esiguo, sia rispetto alla larghezza

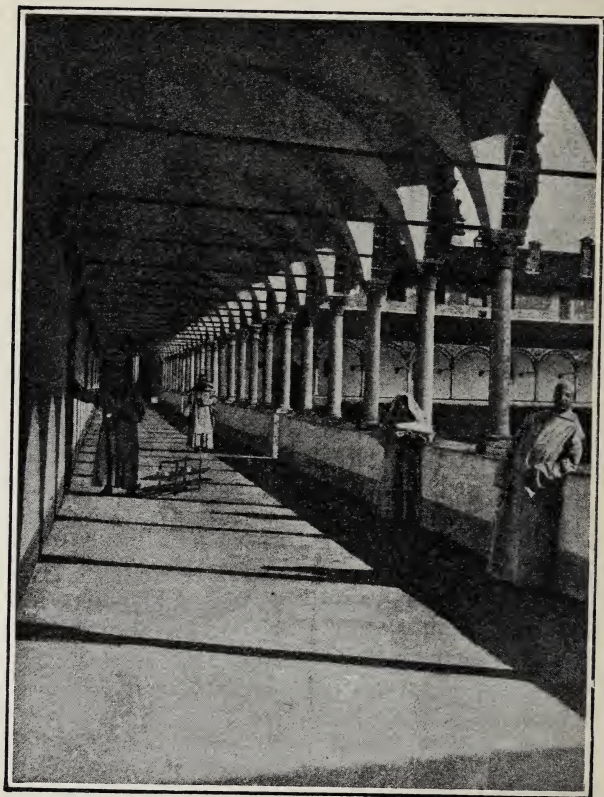
dei mezzi, che erano sempre stati a disposizione della Certosa, e rispetto la vastità e la importanza dei fabbricati, sia di fronte ai bisogni sempre più aggravati dalla passata incuria, e dalla mancanza di una regolare custodia. Il silenzio claustrale d'altri tempi, era diventato il silenzio dell'abbandono e della squallida solitudine: e quel vivo sentimento d'arte che aveva creato le meraviglie della Certosa, non trovava alcuna eco nello studioso di quell'epoca, cresciuto in mezzo alla fredda e monotona imitazione dell'arte antica, in così aperta opposizione colle svariate manifestazioni dell'arte medioevale e del rinascimento.

In omaggio a quella ripresa del sentimento religioso, che tien dietro ai periodi storici troppo agitati, i monaci Certosini, sessant'un anni dopo aver abbandonato la loro prediletta sede, vi facevano ritorno, in seguito al decreto 17 giugno 1843 dell'Imperatore Ferdinando I: la presa di possesso avvenne ai 21 dicembre di quell'anno, con solenne atto, cui intervennero le autorità civili ed ecclesiastiche. A questo ritorno dei Certosini si interessò il conte Giacomo Mellerio, il quale morendo legava una parte della sua sostanza a pro' della Certosa.

Un altro patrizio milanese spiegava, a quell'epoca, l'illuminato suo zelo a vantaggio del monumento. Il coro dei conversi, lavoro iniziato — come si vide — nel 1498 da Bartolomeo Polli, e continuato dopo il 1502 da Giacomo del Majno, era stato disfatto all'epoca della soppressione dell'ordine dei Certosini, ed il Governatore di Milano conte Wilczech, avendo acquistati gli stalli, li adattava ad uso di biblioteca nella Casa Serbelloni, sul Corso di Porta Orientale, ora Corso Venezia. Il coro dei monaci era rimasto abbandonato, come tutte le altre opere d'arte della Certosa, durante il periodo di tempo che trascorse dall'anno 1782 all'anno 1843, epoca alla quale i monaci

ritornarono, come si disse, alla Certosa; fu per lodevole iniziativa del Conte Ambrogio Nava — il quale aveva già fatto dono ai Certosini di un ricco portacorali intagliato — che venne avviato il restauro del coro, ed il lavoro consistette dapprima in una generale ed accurata pulitura che ravvivò le colorazioni delle varie qualità di legno, e quindi nel completamento delle parti di intarsio mancanti, otturando con mastici di vario colore i numerosi fori del tarlo: vennero infine rifatte alcune velature di tinte e le dorature secondo le traccie originarie, cosicchè questo prezioso esempio dell'arte dell'intarsio in Lombardia sul finire del secolo XV, potè ritornare al suo primitivo splendore.

Come conseguenza della legge 7 luglio 1866 relativa alla soppressione degli ordini e corporazioni religiose, i padri Certosini ridotti al numero di sette abbandonarono definitivamente il monastero nel settembre 1881, per portarsi a Pavia e ritirarsi poscia a Belluno: essendo la Certosa di Pavia uno dei cinque monasteri ed abbadie menzionate nell'articolo 33 della succitata legge, (Badie di Montecassino, della Cava dei Tirreni, di S. Martino della Scala, di Monreale, e della Certosa presso Pavia), delle quali il Governo si assumeva la conservazione degli edifici colle loro adiacenze, biblioteche, archivi, oggetti d'arte, ecc., così rimase alla Certosa — dal 1881 al 1886 — il padre Romualdo, già procuratore dell'ordine, in qualità di funzionario del Governo, mentre a partire dal novembre 1886, ritiratosi l'ultimo dei Certosini alla Chartreuse di Grenoble, la custodia dei vasti fabbricati venne affidata ad un funzionario dipendente dal R. Ministero della Pubblica Istruzione, e tutte le opere occorrenti alla conservazione del monumento divennero, nel 1891, attribuzione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia, residente in Milano.

IL GRANDE CHIOSTRO.

Gli ultimi Certosini. — L'ultimo Priore.
(Anno 1881.)

Fu nel 1889, prima della istituzione di questo Ufficio Regionale, che alla Certosa si procedette alla ispezione del sarcofago di G. Galeazzo Visconti: ispezione la quale non aveva alcun motivo plausibile, non essendo da dubitare che la salma del fondatore del monastero, e della prima sua moglie, si trovassero nell'urna sepolcrale, come chiaramente viene attestato dall'iscrizione incisa sull'urna stessa: mentre la semplice ispezione delle memorie relative all'occupazione francese alla fine dello scorso secolo, bastava ad assicurare come il sarcofago fosse stato aperto — come già si disse — nell'anno 1799, e spogliato degli oggetti di valore. Questa ispezione, che dalla stampa venne giustamente definita come una profanazione, condusse al solo risultato di togliere dall'urna anche gli ultimi insignificanti oggetti che vi erano rimasti, e di disperdere persino qualche parte del resti di G. Galeazzo Visconti, i quali, dopo le tante vicende attraversate, meritavano di avere in quella definitiva sepoltura, la pace che il fondatore della Certosa aveva tanto auspicata.

Durante l'ultimo periodo della dimora dei Certosini, e nel primo decennio dalla partenza di questi, ben poche furono le opere di restauro eseguite alla Certosa.

Di maggiore importanza furono le opere eseguite in quest'ultimo quinquennio 1890-95, a vantaggio del monumento: delle quali opere non sarà fuor di proposito dare un rapido cenno. Fra i lavori di straordinaria manutenzione, resi necessari dal lungo abbandono della Certosa, si deve menzionare il riordino generale della fognatura in tutto il vasto fabbricato, ed il rinnovamento generale dei tetti della chiesa, i quali, specialmente nelle navate maggiori, erano da lungo tempo in cattive condizioni: infatti le estremità delle grosse travature del tetto, essendo state murate

nella costruzione, si erano da tempo infracidite, ed a parziale rimedio di tale condizione era stato adottato il partito di costrurre dei pilastrelli in muratura a sostegno delle catene delle incavallature: ma tale provvedimento, se aveva allontanato il pericolo di uno sfasciamento del tetto, aveva prodotto il grave inconveniente di riportare sulle vôlte una buona parte del peso della copertura, il che accennava già ad essere causa di gravi deformazioni nelle vôlte stesse: nell'occasione del completo rifacimento dei tetti, vennero pure eseguite delle opere importanti di restauro agli svelti pinacoli dei bracci di croce; si provvide altresì al rifacimento del tetto del vestibolo, in modo da scaricarne il peso dalla cornice a lunette, decorata da Bernardino de' Rossi: altra opera importante fu il completamento della piattaforma lungo il fianco nord della chiesa: l'isolamento della parte absidale della chiesa stessa, mediante la demolizione parziale dei fabbricati che vi erano stati addossati: e l'isolamento dell' angolo a mezzogiorno della facciata del tempio.

Fra i lavori d' indole estetica, va menzionata la ricomposizione delle due statue funerarie di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este, che — come si disse nel capitolo precedente — erano state trasportate alla Certosa nel 1564. Fino al 1830 circa, quelle due statue erano rimaste incastrate verticalmente nella parete dell'abside retrostante il mausoleo di G. Galeazzo Visconti: infatti, in una guida della Certosa, del 1817 si legge: " che le due statue sono incassate diritte " dietro il mausuleo di G. Galeazzo: „ mentre in altra guida, edita nel 1836, si legge: " nei due semicircoli " laterali dell'altare delle reliquie, una di contro l'al- " tra, furono collocate, non ha guari, le due statue " giacenti di Lodovico e Beatrice. „ Ma questa disposizione non poteva considerarsi ancora come la de-

LODOVICO IL MORO E BEATRICE D'ESTE.
Statue per il monumento funerario, che doveva sorgere nella chiesa di S. Maria delle Grazie di Milano.
(Attualmente nella chiesa della Certosa — navata trasversale.)
CRISTOFORO SOLARI. (Anno 1497.)

finitiva, poichè l'esame delle due opere non lasciava alcun dubbio, che fossero originariamente destinate a trovarsi accostate l'una di fianco all'altra; per cui, nel 1891, si adottò il partito di riunire le due statue giacenti, nel mezzo della navata trasversale, e rivolte verso l'altare delle reliquie.

Ma poichè il nuovo collocamento delle scolture poteva facilmente indurre il visitatore nell' erronea credenza di trovarsi dinanzi ad una vera tomba, così abbiamo stimato conveniente di fare incidere sul basamento questa iscrizione, la quale ricorda la provenienza e le principali vicende delle scolture:

SIMVLACRA . LVD . M . SFORTIÆ . ET . BEATRICIS VXORIS .
IN ECCLESIA . POSITA . S . M . GRATIARVM . MEDIOL .
ANNO . DOM . MDLXIV . IN HOC . TEMPLO . TRANSLATA .
ET . HIC . ANNO . DOM . MDCCCXCI . COLLOCATA .

E, sebbene sia ormai dimenticata l' erronea attribuzione delle scolture ad Andrea Fusina, si credette non inutile ricordare sullo stesso basamento, ai piedi delle statue, il nome del loro autore e la data dell'opera, secondo le precise indicazioni dei documenti, incidendovi le parole:

CHRISTOPHORI . SOLARII . OPVS
A . D . MCCCCLXXXXVII .

Così, dopo più di tre secoli, le due statue si trovano ricongiunte: e la volontà espressa per testamento da Lodovico il Moro, di riposare a destra dell' amata consorte, se ha dovuto rimanere insoddisfatta per le vicende politiche che condussero Lodovico a morire lontano dalla patria, ha trovato almeno, nella potenza dello scalpello del Solari, una parvenza di esaudimento.

ra gli altri provvedimenti, adottati in vista di raccogliere tutte le memorie storiche ed i frammenti sparsi nei fabbricati della Certosa, a vantaggio degli studiosi del monumento, dobbiamo segnalare la costituzione di un Museo in una delle sale terrene attigue al refettorio, e di una Galleria dei gessi nel Palazzo ducale.

Nella sala del Museo, sistemata nel 1893, venne disposta una serie di interessanti frammenti di sculture, bassorilievi e decorazioni architettoniche, che in parte si trovavano sparsi nei sotterranei e magazzeni della Certosa, in parte erano stati infissi nelle pareti dei porticati e degli anditi, per formare delle decorazioni frammentarie: sono quasi interamente avanzi di monumenti, che un dì esistevano alla Certosa: vi si nota un bassorilievo — rappresentante dei putti che sostengono una targa con impresa sforzesca — il quale evidentemente si trovava in origine nello zoccolo della fronte, al posto di uno degli stemmi rifatti nel 1600: alcuni frammenti si presentano come avanzi dei pinacoli del fianco, eseguiti dall'Amadeo (vedi pag. 72) e rifatti verso la metà del secolo XVI dall'architetto Galeazzo Alessi. In mezzo a tutte queste reliquie della Certosa, si nota un bassorilievo dello scultore Bambaja, rappresentante una scena della Passione, nel quale si ravvisa facilmente un avanzo del monumento della famiglia Birago, già esistente nella chiesa di S. Francesco a Milano, e che andò disperso all'epoca della demolizione della chiesa, al principio del secolo.

In una cassetta in cristallo, disposta nella stessa sala del Museo, vennero raccolti gli oggetti levati dall'urna sepolcrale di G. Galeazzo nell'aprile 1889: e cioè la spada senza impugnatura, il pugnale e gli speroni di G. Galeazzo, alcuni frammenti di un libro di preghiere, ed un vaso di terra smaltata, coll' impresa della biscia viscontea.

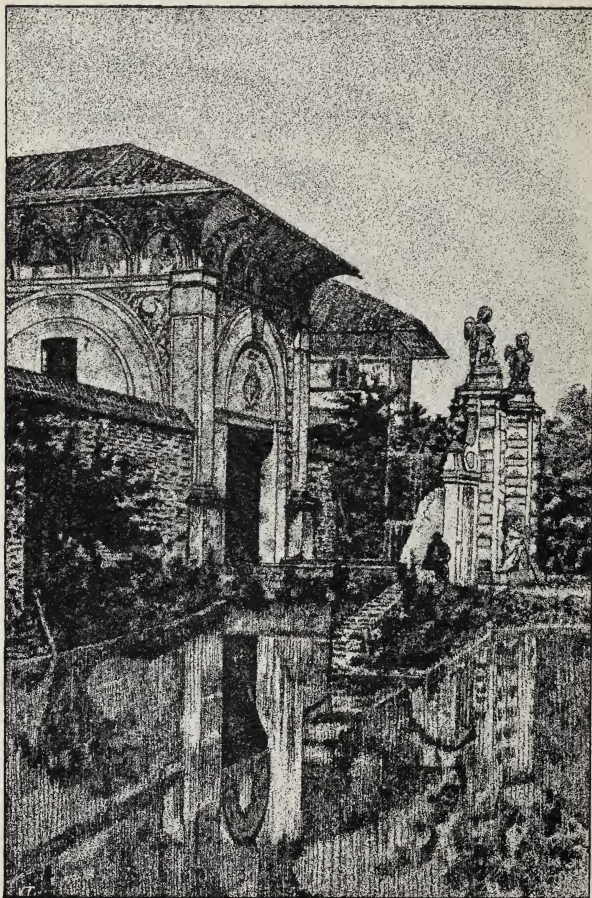
Vaso trovato nella tomba di G. Galeazzo Visconti.

ltre parti dell'insigne monumento — come le terre cotte dei chiostri, le vetrate istoriate, le scolture della facciata, le celle — attendono un restauro artistico, cui si porrà mano sollecitamente, appena saranno compiute le opere più urgenti di straordinaria manutenzione:

e non è a dubitare che, grazie alla recente istituzione dell' Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia, grazie alle cure del Corpo R. del Genio Civile di Pavia, e del R. Conservatore della Certosa, questo monumento — che riassume la storia artistica di cinque secoli — attesterà in ogni sua parte, quella riverente sollecitudine per le memorie di altri tempi, che non sarà certo fra le ultime benemerenze di questo secolo che muore.

PARTE II.

DESCRIZIONE DELLA CERTOSA.

VESTIBOLO D'ACCESSO.

LUCA BELTRAMI, inc. acquaforte.

VESTIBOLO D'ACCESSO.

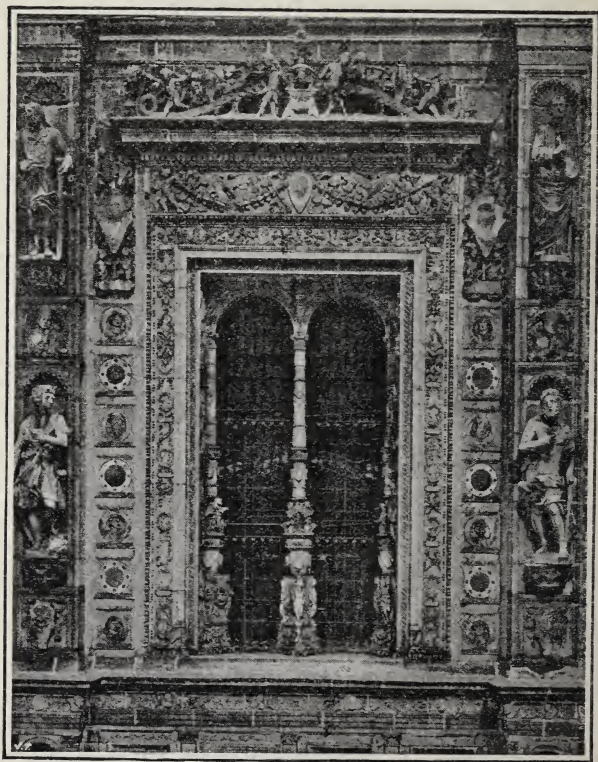
Vedi Num 1, Planimetria Generale, Tav. VIII.
(Incisione a pag. 110.)

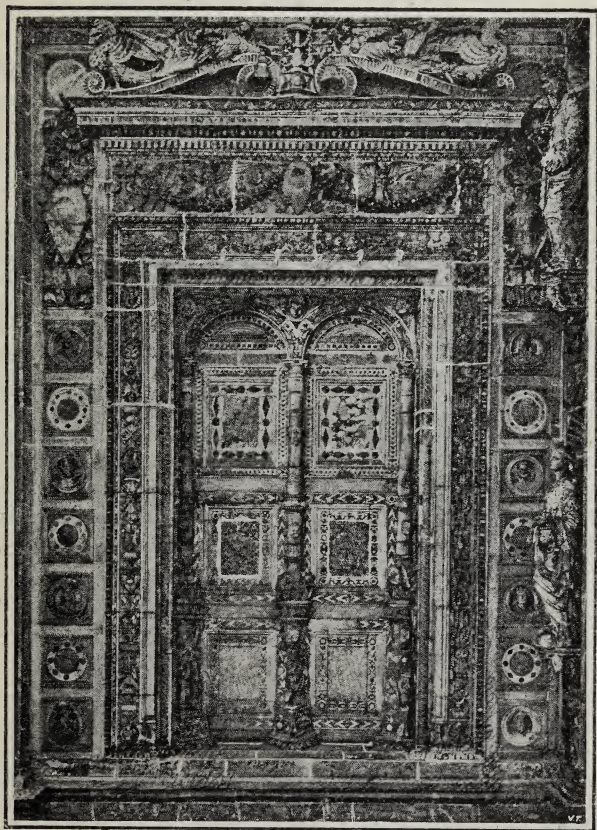
La decorazione pittorica esterna dell'archivolto colla Annunciazione, e della cornice a lunette, è opera di Bernardino de' Rossi (" M. Bernardino de' Rossi " pictore in Pavia l'anno 1508 fece l'Annunciata con " altre figure sopra la prima porta entrando nel Mo- " nastero " — MSS. del Priore M. Valerio, Biblioteca Nazionale di Milano). A metà del vestibolo si presenta una porta di marmo riccamente scolpita, colle medaglie di Filippo M. Visconti, e G. Galeazzo Visconti: ai fianchi della porta vi sono due figure dipinte di S. Sebastiano e S. Cristoforo, attribuite a Bernardino Luini. Le vôlte presentano una decorazione ornamentale.

PIAZZALE DELLA CHIESA.

Vedi Num. 2 Planimetria Generale, Tav. VIII.

Il vasto piazzale misura una lunghezza di m. 110, per una larghezza di m. 46. L'edificio denominato Palazzo ducale, a destra della fronte del tempio, venne innalzato, verso il 1625, da Fr. Maria Richino, architetto del Palazzo di Brera, e del Cortile nell'Ospedale Maggiore di Milano.

FRONTE DEL TEMPIO.

Una delle finestre corrispondenti alle navate minori.

FRONTE DEL TEMPIO.

Una delle finestre finte, corrispondenti alle Cappelle.

FRONTE DELLA CHIESA.

Vedi Tav. VII.

(Incisioni a pag. 80, 82, 84, 86, 101, 106, 152 e 153.)

La fronte della chiesa venne iniziata su disegno di Guiniforte Solari, verso il 1473, per opera di Cristoforo e Ant. Mantegazza, e di Giov. Ant. Amadeo sino al 1499: la continuazione dell'opera venne assunta da Benedetto Briosco, il quale ebbe una schiera di collaboratori, fra cui Giov. Stefano da Sesto, Biagio Vairone, Francesco Pioltello, Francesco Briosco, figlio di Benedetto, Ettore d'Alba, Bartolomeo della Porta, G. Battista da Sesto, Antonio Tamagnino, ecc. La tradizione vuole che al disegno di questa fronte abbia contribuito anche il pittore Ambrogio Fossano, detto il Bergognone, che lavorò alla Certosa nell'ultimo decennio del secolo XV. (Vedi incis. a pag. 83.)

La fronte attuale, terminata secondo una linea orizzontale, doveva comportare un coronamento, il quale non fu eseguito: nel 1600 si studiarono molti progetti di compimento, alcuni dei quali figurano nella Raccolta del Museo, ma che fortunatamente non ebbero esecuzione. (Vedi incis. a pag. 133.)

FIANCO DEL TEMPIO ED ABSIDE.

Vedi Tavola I e II.

Il fianco della chiesa e l'abside, a differenza della facciata, si accordano colla struttura interna dell'edificio, predominandovi la terracotta: sono opera di Guiniforte Solari, dal 1453 al 1470 circa.

I pinacoli sui contrafforti minori sono opera di Galeazzo Alessi (1560). La copertura originaria era in piombo, di cui tutta la Certosa fu spogliata nel 1798, all'epoca della occupazione francese. La parte inferiore della cupola è del secolo XV: il cupolino di finimento venne rifatto nel secolo XVI.

INTERNO DEL TEMPIO.

NAVATA MEDIANA E NAVATE MINORI.

(Incisioni a pag. 44 e 49.)

Architettura di Guiniforte Solari (1453-1470 circa): i piloni, le pareti e le cordonature delle vôlte sono in pietra d'Angera. (Vedi pag. 56 e 57.) Il pavimento venne, a cura del conte Ambrogio Nava, rifatto verso la metà del nostro secolo, in battuto alla veneziana, secondo il disegno originario, che era in laterizio, quale si vede ancora nel locale di sagrestia.

La decorazione delle vôlte è di Ambrogio e Bernardino Bergognone (1490). Le cancellate in bronzo e ferro delle navate e delle cappelle sono opera di Villa Pietro, Paolo Ripa, Ambrogio Scagno: anno 1660. (Vedi incisioni a pag. 130 e 131.)

I dipinti sulla parete interna del muro di facciata sono di Giuseppe Procaccino: le statue barocche fra le arcate delle cappelle furono eseguite, verso il 1680, da Dionigi Bussola, Franc. Bosso, Carlo Simonetta, Giuseppe Rusnati, Siro Zanelli.

CAPPELLE DI SINISTRA.

1.ª Cappella *(S. M. Maddalena)*. — La pala dell'altare è opera dell'Ab. Peroni, perugino: la colonne sono di lumachella d'Egitto, e le basi e capitelli in bronzo, opera di Annibale Busca: il pallio ad intarsio marmoreo è lavoro della famiglia Sacchi. Di fianco all'altare vi è un lavabo finamente scolpito, opera dei fratelli Mantegazza (1470 circa: vedi Tav. V). Nella vôlta, le quattro medaglie recanti le mezze figure di monache, erano opera di Jac. de Motis (1478), ma furono ridipinte quando, nel secolo XVII, si rifece la decorazione pittorica delle pareti e delle vôlte in tutte le cappelle.

2.ª Cappella *(S. Michele Arcangelo)*. — La pala dell'altare, in sei scomparti, era interamente opera del Perugino, di cui rimane solo lo scomparto superiore mediano: gli altri vennero asportati nel 1784 — all'epoca della prima soppressione dei Certosini — e dopo essere stati in proprietà della famiglia Melzi, passarono in Inghilterra per la somma di L. 100.000. (Vedi pag. 136.) I tre scomparti inferiori vennero sostituiti da copie, che erano state eseguite nel 1586, mentre nei due scomparti superiori si collocarono due frammenti di una pala del Bergognone. Le colonne dell' altare sono di Portovenere: il bassorilievo nel pallio dell' altare è dello scultore Tomaso Orsolino.

3.ª Cappella *(S. Giovanni Battista)*. — La pala dell'altare è opera del pittore G. B. Carlone: le colonne sono di misto di Francia. Nella vôlta si vedono quattro medaglioni con figure di Certosini, ora

ridipinte, che formavano parte della decorazione di Jac. de Motis, del qual pittore era pure l'ancona di questa cappella, colle figure di S. Giovanni Battista e S. Gerolamo, ora scomparsa.

4.ª Cappella a sinistra *(S. Giuseppe).* — La pala dell'altare è di Pietro M. Neri, cremonese (1641): le colonne di alabastro orientale, ed il bassorilievo del pallio, rappresentante la strage degli innocenti, di Dionigi Bussola (1667): al di sopra delle portine di comunicazione colle cappelle adiacenti, rimangono due tracce della decorazione pittorica originaria, una Madonna, e S. Paolo eremita, attribuibili al Bergognone.

5.ª Cappella *(S. Caterina).* — La pala dell'altare è di Fr. del Cairo, allievo del Morazzone: le colonne di nero antico. La vôlta, originariamente decorata da Jac. de Motis, fu interamente ridipinta nel secolo XVII. Alla finestra si conserva ancora una porzione di vetrata a colori, del 1400, rappresentante S. Caterina vergine e martire.

6.ª Cappella *(S. Ambrogio).* — La pala dell'altare è opera notevole del Bergognone, eseguita nel 1490: S. Ambrogio è seduto nel mezzo, fra S. Satiro, Santa Marcellina, S. Gervaso e S. Protaso: il pavimento della composizione riproduce il pavimento originario del tempio. Le colonne dell' altare sono di rosso di Francia: il pallio è opera di G. Rusnati (1695). Si conserva una parte della vetrata a colori, colla figura di S. Agostino, lavoro che, secondo le memorie, sarebbe da ascrivere a Jac. de Motis.

7.ª Cappella *(Beata Vergine del Rosario).* — La pala dell'altare è del Morazzone (Fr. Mazzuchelli), dipinta nel 1617: le colonne sono di verde Polcevera: il pallio è del Volpino.

CAPPELLE DI DESTRA.

1.ª CAPPELLA, A PARTIRE DALLA NAVATA TRASVERSALE *(l'Annunciazione).* — La pala è lavoro del Procaccino (anno 1616): le colonne di verde Polcevera. Sulla porticina che conduce alla navata trasversale, il Bergognone dipinse una S. Caterina da Siena.

La vetrata a colori rappresenta l' Annunciata, e nel fondo architettonico si nota lo stemma sforzesco. In questa cappella era la pala d'altare del Bergognone " Cristo che reca la croce seguito dai Certosini „ la quale ora si conserva al Museo Civico di Pavia. (Vedi incis. a pag. 83.)

2.ª CAPPELLA *(S. Pietro e S. Paolo).* — La pala è del Guercino (1641): le colonne sono di rosso di Francia, il pallio dei Sacchi. Nella finestra si conserva una parte di vetrata a colori, rappresentante due santi martiri.

3.ª CAPPELLA *(S. Siro).* — La pala è del Bergognone: S. Siro è seduto fra S. Teodoro, S. Invenzio, S. Lorenzo e S. Stefano: venne dipinta nel 1491, e reca le iniziali del Duca Giov. Galeazzo (JO. GZ). La vôlta di questa cappella è la sola, fra tutte le altre, la quale conservi, in buona parte, la decorazione originaria, dipinta nel 1491 da Jac. de Motis.

La vetrata a colori, raffigurante S. Michele Arcangelo, è interessante perche reca l'iscrizione " *Antonius De Pandino me fecit* „, il quale artista lavorò anche alle vetrate del Duomo di Milano, nella prima metà del secolo XV. (Vedi pag. 74.)

4.ª Cappella *(del Crocifisso).* — La pala è opera pregevole del Bergognone, dipinta nel 1490 (vedi incisione a pag. 77): il pallio venne scolpito dal Volpino nel 1677: le colonne sono di alabastro orientale.

5.ª Cappella *(S. Benedetto).* — La pala dell'altare è di Carlo Cornara (1668): le colonne sono di misto di Francia. Questa cappella nel 1500 era adorna con una ancona del Bergognone, che andò dispersa. La decorazione originaria della vôlta, ad azzurro stellato, scomparve sotto le decorazioni barocche del secolo XVII.

6.ª Cappella *(S. Ugone).* — La pala, in sei riparti, è opera di Macrino d'Alba (firmata, anno 1496): i due scomparti superiori laterali vennero però sostituiti con due frammenti di una pala del Bergognone scomposta, rappresentanti i quattro evangelisti.

Le colonne sono di Portovenere.

7.ª Cappella, adiacente alla facciata *(S. Veronica).* — La pala è di Camillo Procaccino (anno 1605): le colonne in lumachella d'Egitto: capitelli e basi in bronzo di Annibale Busca: il pallio ad intarsio è opera dei Sacchi.

Di fianco al sacrario, sta un piccolo lavabo finamente scolpito, opera del secolo XV. Sulla parete a destra dell'altare, si conserva una traccia della decorazione originaria del Bergognone.

Sulla porticina che mette in comunicazione le cappelle di sinistra colla navata trasversale, sta un affresco del Bergognone, rappresentante l'Ecce Homo, col fondo azzurro a teste di angeli.

NAVATA TRASVERSALE.

Vedi Tav. III.

BRACCIO DI TRAMONTANA.

Statue funerarie di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este. — Nel mezzo della navata, stanno le statue giacenti di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este, ordinate da Lodovico, dopo la morte di Beatrice (1497) all'artista Cristoforo Solari, detto il Gobbo. Erano parte del monumento funerario eretto nell'abside della chiesa di S. Maria delle Grazie a Milano: disperso il monumento, in seguito ai rivolgimenti politici della prima metà del secolo XVI, le due statue vennero trasportate alla Certosa nel 1564, ed infisse nel muro, dietro il mausoleo di Giov. Galeazzo. Al principio del secolo vennero disposte, separate, nelle due absidi laterali di questo braccio della nave trasversale, e infine nel 1891 vennero ricomposte, nel mezzo della navata, l'una di fianco all'altra, secondo la loro disposizione originaria. (Vedi pag. 142, 144 e incis. a pag. 143.)

Altare delle SS. Reliquie. — La pala è opera di Daniele Crespi: dietro la pala vi è la grata in bronzo che custodiva le reliquie: il pallio ad intarsio marmoreo è opera di Valerio Sacchi.

Davanti l'altare stanno due ricchi candelabri in bronzo, del celebre fonditore milanese Annibale Fontana 1580. (Vedi incis. a pag. 126.)

Nella vôlta a tazza sopra l'altare, il Bergognone dipinse la Incoronazione della B. V. colle due figure in ginocchio di Fr. Sforza e Lodovico il Moro: il

condo azzurro è tutto a figure di cherubini: anche le figure dei santi, ai fianchi dell'abside, sono del Bergognone, come pure l'elegante decorazione ornamentale nella parte superiore delle pareti e nella vôlta. (Vedi Tav. IV.)

Sulla finestra dell'abside di destra, merita attenzione la vetrata rappresentante S. Girolamo: nell'altra finestra, dell'abside di contro, vi è la vetrata colla Natività, meno conservata.

Porta d'accesso alla Sagrestia vecchia. — Sul timpano e nel fregio di questa elegante composizione si notano le sette medaglie marmoree, coi ritratti dei duchi di Milano, da G. Galeazzo a Lodovico il Moro. Alberto da Carrara scolpì nel 1490 la medaglia di G. Galeazzo; altre vennero eseguite da Benedetto Briosco nel 1497. (Vedi incis. a pag. 88.)

Sagrestia vecchia. — Notevoli i ricchi capitelli pensili, che reggono la cordonatura della vôlta dipinta a fondo azzurro stellato: il trittico in dente di ippopotamo, contenente 66 bassorilievi e 94 statuine con ricche dorature, è lavoro fiorentino, dei primi anni del 1400. (Vedi pag. 35 e 36.) La tavola rappresentante S. Ambrogio seduto, è del Bergognone. Il pavimento è ancora quello originario, in laterizio.

In questa Sagrestia esistevano gli arredi sacri, pel valore di 160.000 lire, dispersi alla fine del secolo scorso.

Tiburio. — Notevole la disposizione originale del raccordo fra la pianta quadrata e l'ottagono della cupola: la parte al disopra della loggetta venne ricoperta con stucchi alla fine del secolo XVI, quando Pietro Sori e Aless. Casolani da Siena, dipinsero gli spicchi della cupola.

Coro ed Altar maggiore. — La chiusura marmorea del coro è opera di Martino Bassi e di Galeazzo Alessi, il quale nella parete verso l'abside utilizzò vari bassorilievi del secolo XV: le imposte in legno furono intagliate dal fiammingo Teodoro Fris, e da Virgilio de' Conti. Daniele Crespi dipinse le pareti: le vôlte conservano invece la decorazione originaria dei fratelli Bergognoni.

I ricchi stalli del coro (vedi incis. a pag. 90) vennero eseguiti da Bartolomeo de' Polli mantovano, dal 1487 al 1498: Pietro da Vailate eseguì le specchiature intarsiate dei dossali, colle figure di santi, probabilmente sopra disegno del Bergognone. (Vedi pag. 89-93.)

La ricca balaustrata dell' altar maggiore è opera di Carlo Simonetta: i candellieri e gli obelischi in bronzo sono opera del già menzionato Annibale Fontana. (Vedi incis. a pag. 127.)

Il tempietto sull'altar maggiore venne eseguito da vari artisti: Fr. Brambilla fece gli sportelli in bronzo ed Angelo Marini siciliano le tredici statuine, pure in bronzo; il Volpino scolpì gli angeli fiancheggianti il pallio, nel cui centro si nota un bassorilievo circolare di finissimo lavoro. (Vedi incis. a pag. 51 e 79.)

Nelle pareti ai lati dell' altare stanno infissi dei ricchi bassorilievi, opere di Stefano da Sesto e Biagio da Vairone.

La vetrata a colori della finestra absidale, molto deperita, e rappresentante l'Assunzione, può ritenersi eseguita su disegno del Bergognone.

NAVATA TRASVERSALE.

BRACCIO DI MEZZODÌ.

Porta d'accesso al lavabo. — Forma riscontro all'altra della sagrestia vecchia, ed ha la stessa disposizione generale, benchè affatto diversa nei particolari: reca le medaglie coi ritratti delle duchesse di Milano.

Lavabo. — Notevoli i capitelli pensili e la volta; il lavabo è opera di Alberto Maffioli da Carrara, che lo eseguì nel 1490: gli ornati di alcuni fregi spiccano sopra un fondo nero. Nel mezzo dell' arco sta un busto di personaggio ignoto, nel quale si volle, senza fondamento alcuno, intravedere il primo architetto della Certosa. È pure notevole il pozzo con medaglioni in marmo nero. Una delle finestre reca una preziosa vetrata a colori, rappresentante S. Bernardo col demonio, e colla scritta " opus Christofori de Motis 1477 „. (Vedi pag. 74.) L'affresco di Bernardino Luini, che si vede a sinistra dell' entrata, era originariamente in una delle celle del chiostro. (Vedi incis. a pag. 94.)

Monumento sepolcrale di Giov. Galeazzo Visconti. — La ricca edicola (vedi Tav. VI, e incisioni a pag. 27, 97 e 104), sotto la quale sta l'urna contenente le spoglie del fondatore della Certosa, è opera di G. Cristoforo Romano, che la eseguì dal 1492 al 1497: nella parte superiore si veggono sei bassorilievi rappresentanti gli episodi più salienti della vita del Duca. La statua della Vergine col

bimbo è opera di Benedetto Briosco, collaboratore di Cristoforo Romano. (Vedi pag. 103).

L' urna sulla quale riposa la statua giacente di G. Galeazzo, venne eseguita sopra disegno di Galeazzo Alessi verso il 1560: le due statue della Fama e della Vittoria, sedute agli estremi del sarcofago, vennero scolpite da Bernardino da Novate, verso quella stessa epoca.

La finestra che sta dietro il mausoleo conserva la vetrata di S. Gregorio Magno, recante nel fregio lo stemma sforzesco.

Altare di S. Brunone. — La pala è del Cerano (G. B. Crespi), il pallio è opera di Tomaso Orsolino; i candelieri in bronzo, differenti da quelli dell'altare delle SS. Reliquie, sono dello stesso fonditore Annibale Fontana.

Al di sopra dell'altare, nella vôlta absidale, il Bergognone dipinse G. Galezzo genuflesso, in atto di presentare alla Vergine il modello della Certosa, assieme ai figli Filippo M., Giov. Maria, e Gabriele. (Vedi incis. a pag. 27, e Tav. IV.)

Sagrestia nuova. — A destra dell'altare di S. Brunone si trova la porta che conduce alla Sagrestia nuova. (Vedi incis. a pag. 128.)

Le pareti, nella parte inferiore, sono decorate cogli armadi intagliati da Virgilio de' Conti e G. Favorino nel 1615. La vôlta venne dipinta da Pietro Sori nel 1600. L' ancona dell' altare è opera di Andrea Solari, completata nel 1576 da Bernardino Campi. Nel mezzo della sagrestia venne nel 1886 collocato l'armadio racchiudente i 13 corali e antifonari, che nel 1782 erano stati trasportati dalla Certosa alla Biblioteca di Brera, e furono restituiti solo nel 1883: l'armadio è opera dell' intagliatore Moretti di Milano. Al disopra della porta d'accesso sono disposti

CERTOSA DI PAVIA.

Porta dal piccolo chiostro al tempio.
GIOV. ANT. AMADEO. (Anno 1466.)

alcuni dipinti: nel mezzo si trova una pala, eseguita da Bartolomeo Montagna, per la Certosa nel 1490; lateralmente vi sono quattro frammenti di ancona del Bergognone, e due figure attribuibili al Luini.

Porta d' accesso al piccolo chiostro. — È lavoro da attribuire ai Mantegazza: il bassorilievo della lunetta è a fondo azzurro, al pari delle tre medaglie di G. Galeazzo, Filippo M., e Fr. Sforza nel giro dell'archivolto.

La porticina di accesso alle cappelle di destra è sormontata da un affresco della B. Vergine col bimbo, opera del Bergognone.

Piccolo Chiostro della Fontana. (Vedi Tav. II, e incis. a pag. 33, 62 e 123.) — È a forma quasi quadrata, recinto da 50 arcate portate da colonne in marmo, colla decorazione degli archivolti e cornici interamente in terra cotta, di Rinaldo de Stauris da Cremona: anno 1465. (Vedi incis. a pag. 59.) La ricca porta che mette in comunicazione il chiostro colla navata trasversale è opera di Ant. Amadeo (anno 1466), il quale incise il suo nome sullo zoccolo del bassorilievo centrale (vedi incis. a pag. 165): nel lato verso il grande chiostro si trova il lavabo dei monaci, pure in terracotta. (Vedi iniziale a pag. 56.)

Refettorio. — Le pareti sono decorate all' ingiro con rivestimento in legno intagliato: la vôlta a lunette, con medaglie di santi, dipinte in parte dai Bergognoni, reca nel mezzo una medaglia, su fondo d'oro, colla B. Vergine che allatta il bimbo. Il grande affresco della parete di testa — La Cena — è opera di Ottavio Semini, genovese (anno 1567), pittore che lavorò anche nel Salone del Palazzo Marino a Milano.

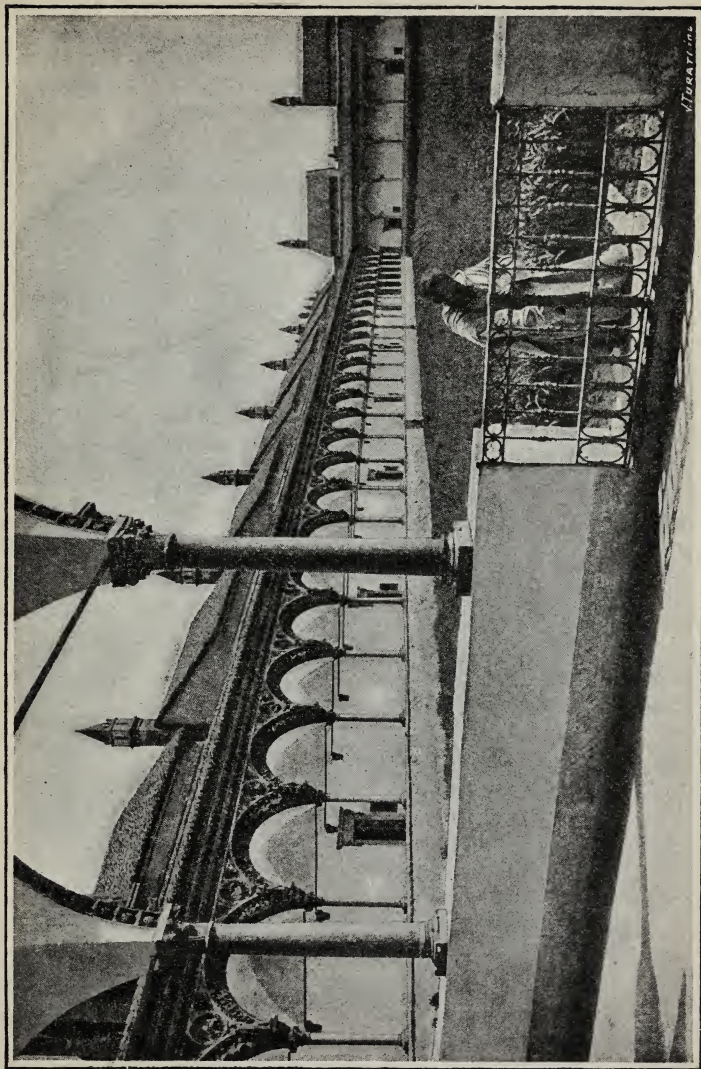
Porta dal piccolo chiostro al Refettorio.

Museo. — Nella sala attigua al Refettorio vennero, nel 1892, riuniti molti frammenti interessanti di scolture ch'erano disperse in vari locali della Certosa. In una cassetta di cristallo stanno gli oggetti levati dall'urna di G. Galeazzo, nell'anno 1890.

Alcuni disegni dei secoli XVI e XVII, appesi alle pareti, presentano i primi studi per il palazzo ducale, ed alcuni progetti per il finimento in stile barocco della fronte del tempio.

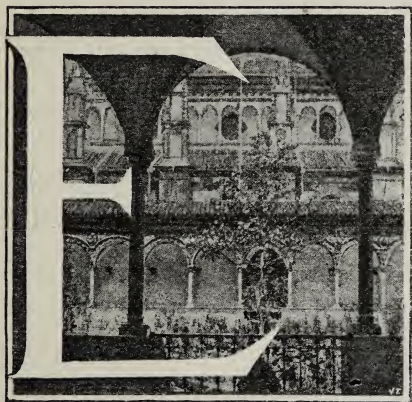
Biblioteca. — A sinistra dell'andito di comunicazione fra il piccolo ed il grande chiostro, vi è il locale dell'antica Biblioteca dei Certosini, i volumi della quale presentemente si trovano in parte alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Grande chiostro e celle. (Vedi incis. alla pagina seguente.) — Il chiostro, a forma approssimativamente quadrata, presenta 123 arcate, sostenute da colonne alternate in marmo bianco e rosso, reggenti le arcate e la cornice riccamente decorate in terracotta, opera di Rinaldo de Stauris da Cremona. (Vedi incis. a pag. 60.) I porticati conducono alle 24 abitazioni di Certosini, ognuna delle quali è interamente isolata, con piccolo giardino e portico. Queste abitazioni, costrutte sin dalla prima metà del 1400, e collegate forse in origine da semplice tettoja, vennero in parte modificate all'epoca della costruzione del porticato, e dopo il 1514, come si disse a pag. 111 e 112.

Dal grande chiostro si accede al vasto recinto dell'ortaglia, che si distende attorno al monastero, mediante un pergolato a colonne (vedi incis. nel frontispizio), il quale conduce alla peschiera. Veduta da questo punto, la Certosa, — circondata dal verde e dalla solitudine dei campi, colla elegante varietà della cornici, delle absidi, delle finestre e delle guglie, col tono dominante della terracotta, ravvivato dal bianco

Il grande chiostro. — Le celle.

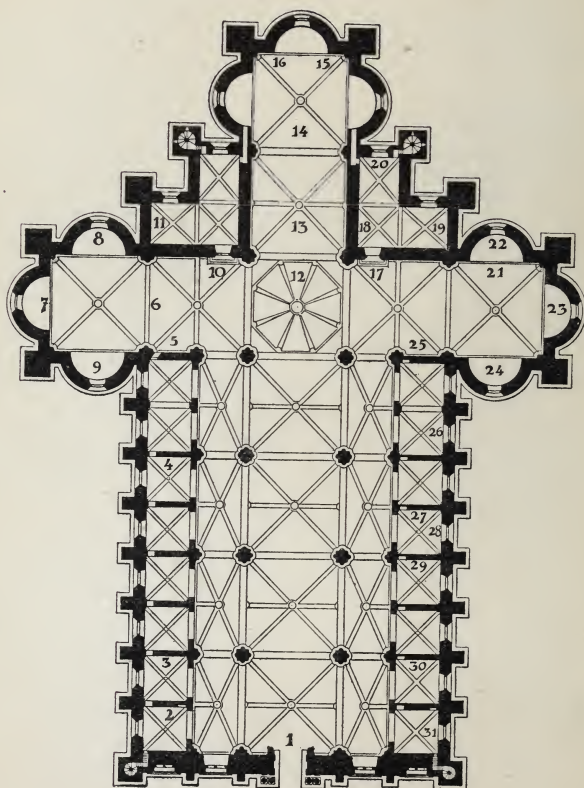
intonaco delle fascie e dei fondi dei loggiati, — attesta quanto l'arte sia stata possente, per affermarsi in modo così splendido, anche in mezzo

" l'ampia distesa del lombardo piano „.

FINIS.

LENCO

DEGLI ARTISTI E DEGLI ARTEFICI CHE HANNO LAVORATO ALLA CERTOSA DI PAVIA, E SONO MENZIONATI NEL PRESENTE VOLUME.

Tavola IX

PLANIMETRIA DELLA CHIESA.

SPIEGAZIONE DELLA PLANIMETRIA.

1. Ingresso.
2. Cappella di S. M. Maddalena. – Lavabo di Cristoforo Mantegazza.
3. Cappella di S. Michele Arcangelo. — Pala del Perugino.
4. Cappella di S. Ambrogio. — Pala del Bergognone.
5. Portina d'accesso alla navata trasversale, con decorazione del Bergognone.
6. Statue funerarie di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este, scolpite da Cristoforo Solari.
7. Incoronazione della Vergine. — Affresco del Bergognone.
8. Vetrata a colori. — S. Girolamo.
9. Vetrata a colori. — La Natività.
10. Porta della sagrestia vecchia, di Giov. Ant. Amadeo.
11. Trittico in avorio.
12. Cupola. — Accesso al Coro.
13. Coro, di Bartol. de Polli, Pietro da Vailate e Pantaleone de' Marchi.
14. Altare maggiore.
15. Bassorilievi di Benedetto da Vairone.
16. Bassorilievi di Stefano da Sesto.
17. Porta del Lavabo.
18. Affresco di Bernardino Luini.
19. Lavabo di Alberto da Carrara. — Pozzo.
20. Vetrata a colori. — S. Bernardo, di Cristoforo de Motis 1477.
21. Mausoleo di G. Galeazzo Visconti, di Cristoforo Romano e B. Briosco.
22. Vetrata a colori. — S. Gregorio Magno.
23. G. Galeazzo Visconti presenta il modello della Certosa alla B. V. -- Affresco del Bergognone.
24. Porta al piccolo Chiostro, di Cristoforo Mantegazza.
25. Portina d'accesso alle Cappelle, con decorazione del Bergognone.
26. Cappella dell'Annunciata. — Vetrata a colori dell'Annunciata.
27. Cappella di S. Siro. — Pala del Bergognone.
28. Vetrata di Antonio da Pandino.
29. Cappella del Crocefisso. — Pala della Crocifissione, del Bergognone.
30. Cappella di S. Ugone. — Pala di Macrino d'Alba.
31. Cappella di S. Veronica. – Lavabo di Giov. Ant. Amadeo, e decorazione del Bergognone.

INDICE DELLE TAVOLE.

INDICE.

PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.